

frakcija

ČASOPIS ZA IZVEDBENE UMJETNOSTI: PERFORMING ARTS JOURNAL

No. 47/48

Koreografija, tangencionalno / Circumscribing Choreography



U ovom broju *Frakcije*, časopisa za izvedbene umjetnosti, pristupamo temi koreografije zaobilazno, dodirno, tangencionalno - neizravno preispitujemo suvremeni ples proučavajući druga sredstva koreografije: umrežene interakcije, filmske i virtualne prostore, urbanu kartografiju, političke prostore i prostore kulturne politike, prostore definirane opipljivim uređajima koji potiču na pokret. Možemo li opisati osjet na vršcima prstiju tijekom dodira sa osobom koja obitava u drugom prostoru i vremenu? Funkcioniraju li objektno-orijentirane sekvence pokreta na sceni, ili pak predstava sama, kao sekvencijski izvedbeni algoritmi? Kako se praksa koreografije oblikuje strategijama kulturne politike, te može li se polje tih strategija koreografirati? Teče li sve po planu? Ili...

In this issue of *Frakcija* Performing Arts Journal we approach the matter of choreography by circumscribing it, touching upon it, laying a tangent on it - inquiring around contemporary dance by researching choreography's other means: networked interaction, cinematic and virtual spaces, urban cartography, political space and space of policy, spaces outfitted with tangible devices aiming to inspire motion. How does it feel on the tips of one's fingers to touch someone virtually who physically exists in another space and time? Can object-oriented movement sequences on stage, or the performance itself, function as a set of sequential performative algorithms? How is choreographic practice effected by the strategies of cultural policy, and can those strategies be choreographed? Is it all according to the plan? Or...

Sadržaj

- 004 **Propozicije za rub ~**
Koreografski objekti Williama Forsythea
Erin Manning
- 024 **Estetike oslobođenja i taktualnost u instalaciji *Network Touch***
Timothy Jackson
- 036 **Elementarna kompleksnost**
deepblue
- 046 **Vraćanje prostora čovjeku: udvajanja u predstavi**
Ex-pozicija Bacača sjenki
Višnja Rogošić
- 062 **Modeliranje nadahnuća**
Kònic Thtr
- 070 **Pomičemo namještaj kako bismo činili to što činimo**
Isabel de Naverán
- 076 **Odbrojavanje**
Nikolina Pristaš & Selma Banich
- 088 **Sve po planu.**
Constanze Klementz
- 100 **I am 1984**
Giuseppe Chico & Barbara Matijević
- 110 **Tko je, dodavola, Max Schumacher?**
I čime se bavi takav jedan impresario?
Arnd Wesemann
- 116 **Out There...**
Dubravka Sekulić
- 124 **Dnevnici 08**
Goran Ferčec & Jasna Žmak
- 150 **Postmortalni realizam mikroskopske razine**
[Anatomy Live: Performance and the Operating Theatre,
ur. Maaïke Bleeker]
Suzana Marjanić
- 156 Bilješke o suradnicima

Contents

005	Propositions for the Verge ~ William Forsythe's Choreographic Objects Erin Manning
029	Liberation Aesthetics and Tactuality in <i>Network Touch</i> Timothy Jackson
041	Elementary complexity deepblue
054	Rejoining Space and Man: Duplications in <i>Ex-pozicija</i> by Shadow Casters Višnja Rogošić
066	Modelling Inspiration Kònic Thtr
073	We move the furniture to do as if we were doing Isabel de Naverán
082	Countdown Nikolina Pristaš & Selma Banich
094	All According to the Plan. Constanze Klementz
106	I am 1984 Giuseppe Chico & Barbara Matijević
113	Who the Hell is Max Schumacher? And What Does Such an Impresario Actually Do? Arnd Wesemann
119	Out There... Dubravka Sekulić
156	Notes on contributors




William Forsythe, *Scattered Crowd*, © Gabriel Richter

Propozicije za rub ~ Koreografski objekti Williama Forsythea

Erin Manning

S engleskoga prevela Marina Miladinov



Propositions for the Verge ~ William Forsythe's Choreographic Objects

Erin Manning

1 Ove upute su ponešto parafrazirane. Izvornik se može naći u: Dana Caspersen "It Starts from Any Point", *Choreography and Dance* – William Forsythe, sv. 5, treći dio, str. 33.

Prvi put - Algoritam kontrapunkta, Eidos: Telos Part 3 (William Forsythe, 1995.).¹

Propozicija: *Izvedi pomak u usmjerenju*. Prebaci odnos torza prema podu za 90 stupnjeva, krećući se kroz plije. Uzmi oblik ili put pokreta i prenesi ga kroz svoje tijelo tako da se dogodi u drugom području tijela.

Propozicija: *Ispusti krivulju*. Uzmi bilo koju točku svoga tijela i, vođen skeletno-mišićnom mehanikom koja je inherentna položaju tijela, ispusti tu točku do njezina logičnog dovršenja, slijedeći zakrivljenu putanju. Rekonfiguriraj tijelo ili ga stavi u pokret na način koji se razlikuje od izvorne sekvence.

Propozicija: *Razvij se s produžetkom nagiba*. Stvori liniju između lakta i šake. Produži tu liniju, ostavljajući donji dio ruke ondje gdje jest u prostoru i manevrirajući svoje tijelo tako da stvori ravnu liniju između ramena i šake.

Započinje s bilo koje točke

U koreografskoj praksi Williama Forsythea propozicije igraju ključnu ulogu. One izazivaju akciju u okolišu promjene u kojem je koreografija multiplicirajuća ekologija, vođena specifičnošću sukonstituirajućeg okoliša. "Mnogostruka utjelovljenja koreografije savršena su ekologija ideje-logike; ona ne inzistiraju na jedinstvenom putu do forme mišljenja i ustraju u nadi u bivanje bez trajanja" (Forsythe 2008: 5). Kao usmjeravanje izuzimanjem, koreografija se razvija u začinjanju međustanja, potaknuta tendencijama koje se kolebaju između potpirivanja navike i iznudiivanja kontrasta koji traži novo. Koreografska praksa izmišlja iz onoga što se ne čini izvedivim, stvarajući kroz vektore eksperimentiranja.

Koreografija nije ples. Pogrešno je pripisati koreografiju nekom konkretnom ljudskom tijelu. Tijela se ne prilagođavaju: ona uvijek nadilaze svoju kompoziciju. "Koreografija i ples su dvije različite i sasvim drugačije prakse" (Forsythe 2008: 5). Koreografija postavlja pozornicu za ekologiju događaja kretanja. Ona ograničava beskonačnost kretanja, oduzimajući od domene mogućnosti kako bi stvorila jedinstven vokabular za promjenu.

2 Za Deleuzea, misao je uvijek od tijela, u pokretu. On piše: "Nemojte računati s riječju kako biste zajamčili relativnu nužnost onoga što ono misli. Umjesto toga, računajte s kontingentnošću susreta s onime što tjera misao da se uzdigne i odgoji apsolutnu nužnost nekog misaonog čina ili strasti za mišljenjem. [...] Nešto u svijetu tjera nas da mislimo" (1994: 139). "Istina je da na putu koji vodi do onoga što treba misliti sve počinje sa osjetilnošću. Između intenzivnoga i misli, uvijek nam misao dolazi kroz intenzivnost" (1994: 144).

Forsythe pita: "Je li moguće da koreografija stvori autonomne izraze svojih temelja, koreografski objekt, bez tijela?" (2008: 5). Koreografija se događa posvuda, sve vrijeme. Uređivanje neke prostorije za užitak ukućana podrazumijeva stvaranje neke konstelacije pokreta. Ono oblikuje mogućnosti za kretanje-kroz, stvara pozive na sjedanje-sa, nudi poticaje za stizanje-prije-drugih. Ono predviđa idealno zauzimanje-mjesta: savršeni stolac, najbolji pogled, najbližu udobnost. Stvara i mogućnosti za različitost: možete hodati oko stolca, plesati na kauču, spavati pod televizorom. Ipak, po svoj prilici vaši će pokreti uzeti prostor-kakav-jest zdravo za gotovo i vratit ćete se udobnosti položaja koji vam je oduvijek najdraži, shvaćajući nakon nekog vremena da postoje čitava područja te prostorije na koja nikada doista ne obraćate pozornost. Navike se ustaljuju. Čak je i mačka uvijek na istome mjestu. Prostor vas pokreće na načine koji vas ne tjeraju da mislite.²

Takve svakodnevne koreografije ističu autonomne izraze pokreta u stvaranju, ali nisu nužno kreativne u pogledu novih mogućnosti. U okolišu navike kontrast se uglavnom podcjenjuje: status quo teži ograničavanju opsega potencijalnog doživljaja. Kreativne autonomne mogućnosti vjerojatnije će se dogoditi kada neki događaj promijeniti način na koji doživljavate prostor. Možda ćete odlučiti obojiti zidove ili iznijeti namještaj, i tek tada ćete shvatiti da smjer kojim ste se oduvijek kretali u tom prostoru nije najzanimljiviji. Nisu predmeti ono što vas je sprečavalo da se posvetite prostoru/vremenu stvaranja u tom konkretnom okolišu. Radi se o tome da ste zaboravili kako predmeti imaju svoj život i stvaraju prostor. I kako je način na koji vas prostor pokreće istovjetan s događajnošću njegovih predmeta. Dok budete preuređivali prostoriju, možda ćete početi posvećivati više pozornosti načinu na koji predmeti stvaraju prostor, a ne naprosto kako konfiguriraju već postojeći prostor/vrijeme doživljaja. Predmeti nisu stabilni: oni predviđaju vrijeme nekog događaja. "Koreografski objekt: model potencijalne tranzicije iz jednog stanja u drugo u bilo kojem zamislivom prostoru" (Forsythe 2008: 6).

Od objekta do objektila

Forsytheov koreografski proces stvara uvjete za događaje. Kada neki objekt počne privlačiti događaj, on prikuplja taj događaj prema svojoj dinamičnoj sposobnosti za rekonfiguraciju prostora/vremena kompozicije. Forsytheovi koreografski objekti obično pronalaze jedno od svojih polazišta u obliku nekog svakodnevnog predmeta: balona, komada kartona, dvorca. Ti "objekti" uvijek su dio nekog ekosustava u razvoju u Forsytheovu djelu. Oni se protežu izvan svoje objektnosti i postaju ekologije za složene okoliše koji postavljaju dinamične konstelacije prostora, vremena i

Take One - Counterpoint algorithm, Eidos: Telos Part 3 (William Forsythe, 1995).¹

Proposition: *Effect an Orientation Shift*. Shift the relationship of your torso to the floor by 90 degrees moving through plié. Take the shape or path of the movement and translate it through your body so that it happens in another area of your body.

Proposition: *Drop a Curve*. Take any point on your body and, guided by the skeletal-muscular mechanics inherent in the body's position, drop that point to its logical conclusion following a curved path. Reconfigure the body or set it in motion in a way that varies from the original sequence.

Proposition: *Unfold with Inclination Extension*. Create a line between elbow and hand. Extend that line by leaving your forearm where it is in space and maneuvering your body to create a straight line between shoulder and hand.

It Starts from Any Point

In William Forsythe's choreographic practice, propositions play a central role. They elicit action in an environment of change in which choreography is a multiplying ecology governed by the specificity of a co-constituting environment. "Choreography's manifold incarnations are a perfect ecology of idealogics; they do not insist on a single path to form-of-thought and persist in the hope of being without enduring" (Forsythe 2008: 5). Direction by exception, choreography develops in the incipency of the in-between, spurred by tendencies that waver between the rekindling of habit and the tweaking of a contrast which beckons the new. Choreographic practice invents from what does not seem feasible, creating through the vectors of experimentation.

Choreography is not dance. It is a mistake to assign choreography to a specific human body. Bodies do not conform: they always exceed their composition. "Choreography and dancing are two distinct and very different practices" (Forsythe 2008: 5). Choreography sets the stage for an ecology of movement events. It delimits the infinity of movement, subtracting from the realm of opportunity to create a singular vocabulary for change.

Forsythe asks: "is it possible for choreography to generate autonomous expressions of its principals, a choreographic object, without the body?" (2008: 5). Choreography happens everywhere, all the time. The setting up of a room for the enjoyment of a household involves the creation of a movement constellation. It crafts opportunities for moving-through, creates invitations for sitting-with, provides incentive for getting-there-first. It forecasts an ideal place-taking: the perfect chair, the best view, the closest comfort. And it creates opportunities for difference: you can walk around the chair, dance on the couch, sleep under the television. Chances are, though, that your movements will take the space-as-is for granted, that you will return to the comfort of the position you prefer each time, that in time you will realize there are whole areas of the room you never really attend to. Habits set in. Even the cat is always in the same place. The space moves you in a way that does not force you to think.²

Such everyday choreographies highlight autonomous expressions of movement in the making, but are not necessarily creative of new opportunities. In a habitual environment, contrast is generally understated: the status-quo tends to delimit the range of potential experience. Creative autonomous opportunities are more likely to happen when an event alters how you experience space. You may decide to paint the room, take out the furniture, only to realize that the orientation you've always taken in the space is not the most interesting one. It's not the objects that have kept you from attending to space-times of creation in this particular environment. It's that you forgot that objects have a life, that they create space. And that how the space moves you is synonymous with the eventness of its objects. In redecorating the room, perhaps you begin to pay more attention to how the objects create space, not simply how they configure an already existing spacetime of experience. Objects are not stable: they forecast the time of an event. "The choreographic object: a model of potential transition from one state to another in any space imaginable" (Forsythe 2008: 6).

From Object to Objectile

Forsythe's choreographic process creates conditions for events. When an object becomes the attractor for the event, it in-gathers the event toward the object's dynamic capacity for reconfiguring space-times of composition. Forsythe's choreographic objects tend to find one of their points of departure in the form of an everyday object: a balloon, a piece of cardboard, a castle. These "objects" are always part of an evolving ecosystem in Forsythe's work. They extend beyond their objectness to become ecologies for complex environments that propose dynamic constellations of space, time and movement. These "objects" are in fact propositions co-constituted by the environments they make possi-

¹ These instructions are slightly paraphrased. See the original in Dana Caspersen's "It Starts from Any Point" in *Choreography and Dance – William Forsythe*. Vol. 5, part 3, p. 33.

² For Deleuze, thought is always of the body, in movement. He writes: "Do not count upon thought to ensure the relative necessity of what it thinks. Rather, count upon the contingency of an encounter with that which forces thought to raise up and educate the absolute necessity of an act of thought or a passion to think. [...] Something in the world forces us to think" (1994: 139). "It is true that on the path which leads to that which is to be thought, all begins with sensibility. Between the intensive and thought, it is always by means of an intensity that thought comes to us" (1994: 144).



Dana Caspersen & William Forsythe, *The White Bouncy Castle*, 1997.

pokreta. Ti “objekti” ustvari su propozicije sukonstituirane okolišima koje same omogućuju. Oni tjeraju na sudjelovanje. Kroz te objekte prostor/vrijeme poprima rezonanciju, jedinstvenost: postaje skakutav, pluta, zasjenjuje. Objekt postaje projektil za doživljaj koji povija dani prostor/vrijeme duhom eksperimentiranja. Mogli bismo te objekte nazvati “koreografskim objektima” kako bismo im pridali osjećaj započetog pokreta, prizvanog njihovim dinamičnim sudjelovanjem unutar odnosnog okoliša.

Objekt je poput ključa za rješavanje nekog doživljaja. To je ono što tjera doživljaj da poprimi svoj konačni oblik. Kako bi do toga došlo, Forsythe ne može upotrijebiti naprosto bilo koji objekt. Objekt mora biti imanentan događaju i aktivan u razvijanju tog događaja. Mora tražiti sudjelovanje na način koji je provokativan, ali ne predstavlja prijetnju. Mora dati objekt doživljaju na način koji je pomalo čudnovat u odnosu na ono što bismo mogli očekivati. Objekt ne može biti predvidljiv u okolišu, a ipak nam mora biti dovoljno blizak da nas uvuče u nj. Koreografski objekti su poticajne datosti koje izazivaju jedinstveno uobličavanje: povezna sila za odnosno djelovanje.

Ovdje-i-sada

Koreografski objekti aktiviraju okoliš za eksperimentiranje s pokretom. Ideja je stvoriti atmosferu koja lagano pritišće vrijeme svakodnevnog kretanja, tjerajući ga da teži k vremenu događaja. Sudionici koju uđu u *The White Bouncy Castle*³ ne pretvore se samo u “skočigume”,⁴ stvarajući zaigranost koja povija prostor. Oni također postaju sudionicima u vremenu drugačijeg reda: vremenu eksperimentiranja.

Doživljaj eksperimentiranja traži vrijeme događaja. Sudionici se kreću jer ih se pokreće da to čine, njihova pozornost je pobuđena, njihova svijest manipulirana, njihova uključenost u prostor/vrijeme događaja mijenja atmosferu prostora. *The White Bouncy Castle* je više od velike platforme za skakanje: on proizvodi mikrozamjetnu promjenu u osjećaju vremena, pomičući svakodnevicu prolaska vremena od izmjerenog vremena uobičajenog kretanja, koje je gurnuto u prvi plan, prema vremenu trajanja igre.

Koreografski objekti izazivaju to vremensko skliznuće uglavnom zato što ističu u prvom planu ulogu koju objekti igraju u doživljaju. Objekti uvijek rezoniraju proteklošću. Svakodnevni predmeti koje Forsythe predlaže za eksperimentiranje postoje u ekologiji prijašnjeg doživljaja. Susretanje s poznatim predmetom kao propozicijom za eksperimentalni okoliš potiče taj doživljaj proteklosti, čak i ako u igri aktivira tendenciju k novome.

Doživljaj se priziva proteklošću sadašnjosti. Ta proteklost sadašnjosti je varljiva: osjeća se poput sadašnjosti iako već prolazi. Kada ustvari percipiramo tu proteklost kao sadašnjost u doživljaju, Alfred North Whitehead naziva to neosjetilnom percepcijom. To ne znači da možemo percipirati samo kroz privid nečega što je nekoć bilo. To znači da neprestano (otprilike svakih pola sekunde) doživljavamo vremensko skliznuće u doživljaju, koje ovladava našim trenutnim percepcijama.⁵ Mi ne percipiramo od osjeta do osjeta, nego od odnosa do odnosa. “Sadašnji trenutak uspostavljen je ulijevanjem drugoga u taj autoidentitet, koji je nastavljeni život neposredne prošlosti unutar neposrednosti sadašnjosti” (Whitehead 1933: 181). Nije prošlost kao takva, ili objekt kao takav, ono što percipiramo u tome ovdje-i-sada. To je djelovanje odnosa različitih pragova prostora/vremena. To je objekt iz prošlosti u konfiguraciji sadašnjosti. Ono onda-sa.

To je način na koji funkcionira koreografski objekt. Zamislite da ulazite u sobu prepunu ogledala koja izgledaju kao stolovi, odražavajući jarko crveni pod (*The Defenders*, drugi dio, 2008).⁶ Možda ulazite u taj prostor ponešto nervozno – događaji koji zahtijevaju sudjelovanje znaju biti stresni. Krećete se oprezno, svjesni svoga pristupa. Zatim krajičkom oka uhvatite drugačiju kvalitetu pokreta: netko se zabavlja! Napola preusmjeravate pozornost na kvalitetu “zabavljanja” i prije nego što toga postanete svjesni, vaš položaj se promijenio. Težite prema zabavi. Taj trenutak-sa postaje početnom gestom prema vremenu događaja koje koreografski objekt postavlja. Odjednom više ne osjećate pritisak zahtjeva: da ga osjećate, ne biste se tako brzo pokrenuli. Osjećate propoziciju događaja. Ta se propozicija osjeća kao poziv na eksperimentiranje unutar granica ekologije prakse koja i sama čini da se vrijeme osjeća. Koreografski objekt to čini tako što okuplja proteklost doživljaja koji objekti evociraju unutar nove konstelacije vremena događaja. Kada se više ne čini da je objekt baš onakav kakav ste mislili da jest, a doživljaj vremena više se ne čini linearnim, to je zato što događaj počinje dominirati. Više niste tako zaokupljeni svojim “ja” i sada doživljavate potencijal budućnosti, pomiješan s rezonancijom prošlosti: budućnost proteklosti u sadašnjosti. Igru.

To je iskustvo varljivo: ono nas vodi u vremensko skliznuće događaja. Ta varljivost ima kvalitetu fabulacije: oslabljuje nas prema paradoksu vremena i potiče nas na izmišljanje s vremenom. Koreografski objekti uvlače nas u tu varljivost tako što naš doživljaj prožimaju rubom tog udvajanja. Da su to puki stabilni objekti koji nastanjuju već uspostavljen prostor, ne bi nad nama imali toliku moć. Jednostavno bismo prošli pokraj njih. Postojali bi u predvidljivom vremenu. Ovako kako jest,

3 Koreografski objekt Dana Caspersen, Williama Forsythea i Joela Ryana. Koprodukcija sa Group ie – izvorni naručitelj: ARTANGEL, London. Premijera: 26. ožujka 1997., The Roundhouse, Chalk Farm, London. Slike na mrežnoj stranici http://whitebouncycastle.com/de/index_reload.html?bodyFrame=/de/_body/03_pictures.html.

4 Forsytheov komentar u francuskom prijevodu: “J’ai essayé de créer un contexte chorégraphique qui oblige les participants à se confronter à une idée qui change leur perception d’un corps en mouvement. Dans *Bouncy Castle*, les corps devenaient des boules rebondissantes, ce qui déclenchait de suite un sentiment de bonheur, tout comme dans *City of Abstracts* (2001).

5 O padu percepcije svakih pola sekunde vidi: Benjamin Libet, “Unconscious cerebral initiative and the role of conscious will in voluntary action,” *Behavior and Brain Sciences* 8 (1985.): 529-266. O filozofskim i kulturnim raspravama o polovici sekunde kao događaju za percepciju vidi: Brian Massumi, “The Autonomy of Affect” i “Strange Horizon” u *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Duke UP, 2002.), str. 23-25 i 177-207.

6 Koreografski objekt Williama Forsythea. Glazba: Dietrich Krüger, Thom Willems. Premijera: 17. svibnja 2008., Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal.

ble. They urge participation. Through the objects, spacetime takes on a resonance, a singularity: it becomes bouncy, it floats, it shadows. The object becomes a missile for experience that inflects a given spacetime with a spirit of experimentation. We could call these objects “choreographic objectiles” to bring to them the sense of incipient movement their dynamic participation within the relational environment calls forth.

The objectile is like a cue for the resolution of an experience. It is what drives the experience to its final form. For this to happen, Forsythe cannot use just any object. The object has to be immanent to the event and active in the event’s unfolding. It has to call forth participation in a way that is at once enticing and unthreatening. It has to give the object to the experience in a way that is slightly off from what we might expect. The object cannot be predictable in the environment and yet it has to be familiar enough to draw us in. Choreographic objects are an affordance that provoke a singular taking-form: the conjunctive force for the activity of relation.

Here-and-now

Choreographic objects activate an environment for movement experimentation. The idea is to create an atmosphere that slightly tweaks the time of everyday movement, inviting it to tend toward the time of the event. Participants who enter *The White Bouncy Castle*³ are not only transformed into “bouncing balls”⁴ generating a playfulness that inflects the environment. They also become participants in time of a different order: the time of experimentation.

The experience of experimentation calls forth the time of the event. The participants move because they are moved to do so, their attention aroused, their awareness tweaked, their engagement with the spacetime of the event altering the atmosphere of the space. *The White Bouncy Castle* is more than a large platform for jumping: it effects a microprecipitable change in the feeling of time, shifting the everydayness of time passing from the foregrounded measured time of habitual movement toward the durational time of play.

Choreographic objects provoke this time-slip in large part because they bring to the fore the role objects play in experience. Objects always resonate with pastness. The everyday objects Forsythe proposes for experimentation exist in an ecology of previous experience. Encountering a familiar object as a proposition for an experimental environment stimulates this experience of pastness even as it activates, in play, a tendency toward the new.

Experience is drawn forth by a pastness of the present. This pastness of the present is specious: it feels like the present even though it is already passing. When we actually perceive this pastness as the present in experience, Alfred North Whitehead calls it non-sensuous perception. This does not mean that we can only perceive through the mirage of what once was. It means that we are continually (roughly every half-second) experiencing a time-slip of experience that fields our current perceptions.⁵ We perceive not from sense to sense, but from relation to relation. “The present moment is constituted by the influx of the other into that self-identity which is the continued life of the immediate past within the immediacy of the present” (Whitehead 1933: 181). It is not the past as such or the object as such we perceive in the here-and-now. It is the activity of relation between different thresholds of spacetime. It is the object from the past in the configuration of the present. The then-with.

This is how the choreographic object works. Think of entering a room replete with mirrors that look like tables, reflecting a bright red floor (*The Defenders*, Part 2, 2008)⁶. You enter the space perhaps a little nervously – events that demand participation can be stressful. You move cautiously, aware of your approach. Then, from the corner of your eye, you catch a different quality of movement: someone is having fun! You half turn your attention to the quality of “having fun” and before you know it, your posture has shifted. You’re tending toward the fun. This movement-with becomes the initiating gesture toward the time of the event the choreographic object proposes. You suddenly no longer feel the pressure of a demand: if you did, you wouldn’t be so quick to move. You feel the event’s proposition. The proposition is felt as an invitation to experiment within the bounds of an ecology of practice that itself makes time felt. The choreographic object does this by bringing together the pastness of experience the objects evoke within the new constellation of event-time. When an object no longer seems to be quite what you thought it was and the experience of time no longer feels as linear, it’s because the event is beginning to take over. No longer as concerned with your “self,” you are now experiencing the potential of the future mixed in with the resonance of the past: a futurity of pastness in the present. Play.

This experience is specious: it takes us into the time-slip of the event. This speciousness has a quality of fabulation: it enervates us toward the paradox of time and incites us to invent with time. Choreographic objects draw us into this speciousness by infiltrating our experience with the verge of this doubling. If these were merely stable objects inhabiting already-constituted space, they wouldn’t have such a hold on us. We would walk right by them. They would exist in a predictable time. As it is, they



William Forsythe, *The Defenders*, Part 2, 2008.

- 3 Choreographic Object by Dana Casperson, William Forsythe and Joel Ryan. Co-production with Group.ie – originally commissioned by ARTANGEL, London. Premiere: March 26, 1997, The Roundhouse, Chalk Farm, London. For images, see http://whitebouncycastle.com/de/index_reload.html?bodyFrame=/de/_body/03_pictures.html
- 4 Comment by Forsythe translated from the French: “J’ai essayé de créer un contexte chorégraphique qui oblige les participants à se confronter à une idée qui change leur perception d’un corps en mouvement. Dans *Bouncy Castle*, les corps devenaient des boules rebondissantes, ce qui déclenchait de suite un sentiment de bonheur, tout comme dans *City of Abstracts* (2001).”
- 5 On the half-second lapse in perception, see Benjamin Libet, “Unconscious cerebral initiative and the role of conscious will in voluntary action,” *Behavior and Brain Sciences*, 8 (1985): 529-266. For philosophical and cultural discussions about the half-second as an event for perception, see Brian Massumi’s “The Autonomy of Affect” and “Strange Horizon” in *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Duke UP, 2002) pp. 23-25; 177-207.
- 6 Choreographic Object by William Forsythe. Music: Dietrich Krüger, Thom Willems. Premiere: May 17, 2008, Ursula Blicke Stiftung, Kraichtal.

oni postoje negdje između propozicije i njezine događajnosti, potičući sudionika da izmišlja kroz njih, da se kreće s eksperimentiranjem razvoja propozicije u vrijeme kretanja.

Varljivost sadašnjosti posljedica je razdvajanja doživljaja od svijesti o doživljaju. Ono što doživljavamo kao sada već je zaraženo nekim novim “sada”, a to novo sada već lagano mijenja doživljaj onog posljednjeg doživljaja sadašnjosti. Koreografski objekti izvlače taj paradoks linearnosti mjereno vremena nasuprot trajanju doživljajnog vremena. Vremensko skliznuće koje koreografski objekt čini osjetnim zahtijeva dodajući i oduzimajući aspekt doživljaja. Vrijeme događaja doživljava se kao više-od onoga što je bilo prije, čak i dok je manje-od onoga što je moglo biti. Budućnost i prošlost isprepletene su u fantastičnom događaju onoga ne-baš-sada.

S vremena na vrijeme

Propozicije premošćuju varljivo vrijeme sadašnjosti, produžujući doživljaj onoga ovdje-i-sada dalje od njegova vrhunca, prema doživljavanju njegovih učinaka. Specifičnost i jedinstvenost propozicija nije prikupljanje u vremensko skliznuće od pola sekunde. To je aktivni doživljaj vremena događaja.

Vratite se krivulji. Pokrenite pokret kako dolazi. Osjetite kako vas pokret iznenada zakrivljuje. Možda doživljavate neko čudno već-viđeno – kao neko već-osjećeno. To već-osjećeno nije vraćanje u prošlost. To je ponovno doživljavanje u sadašnjosti. Ne možete sasvim precizirati što osjećate pa čak ni gdje ste to ranije osjetili. Ali znate da plešete taj ples – pokret vas pokreće s rezonancijom bivanja otplesanog, kao da je taj pokret već ranije prošao kroz vas. To već-osjećeno je doživljaj zastrašujućeg udvajanja doživljajnog vremena, gdje je vrijeme aktivno u sadašnjosti onoga prije i u budućem dovršenju iste te sadašnjosti. Vi ne plešete u prošlosti. Plešete osjećaj prošlosti koji se udvaja sa sadašnjim osjećajem. On pleše vas. To je vrijeme događaja, ni ovdje ni ondje: plesanje intervala.

Propozicija stvara uvjete za crpljenje tog intenzivnog intervala između. Ona zakrivljuje prigodu, stvarajući odnosnu matricu koja pretvara pojedinačne elemente u mrežu potencijala. Ona budi apetit za doživljaj unutar samog događaja. Ona nije ni istinita ni lažna. Ona je apsolutno ono što postaje.

Vrijeme događaja je propozicijsko. Propozicije su žive u odnosnoj sadašnjosti doživljaja, čak i kada se produžuju onkraj svoje sadašnjosti kako bi sudjelovale u prigodama koje će tek doći. One su obnovljive kao vrijednosti za odnosni doživljaj, čak i kada su jedinstvene u svojem sadašnjem ponavljanju. Propozicije se tako kolebaju između stvarnog i virtualnog vremena. S jedne strane, njihovi učinci osjećaju se na varljivoj “stražnjoj i prednjoj margini [sadašnjosti] koja nejasno nestaje” (James 1890: 613). S druge strane, oni čine osjetnima zastrašujuće pragove doživljaja. Kroz propoziciju osjećamo silu stezanja događaja kao sadašnjost sa-ondašnjosti doživljaja.

Neodrživo vrijeme

Vrijeme je neodrživo. Forsythe objašnjava:

“Sklon sam vjerovati da, budući da smo tijela i posjedujemo perceptivne mehanizme, mi također imamo vrijeme. Smatram da je naša sposobnost konstruiranja vremena zasnovana na načinu na koji tijelo integrira svoje percepcije i na djelovanju koje je nužno da bi se te percepcije stvorile. Svojstvo koje bih najprije povezao s tjelesnim vremenom je neodrživost. Ništa u tijelu ne može se održati beskonačno.” [intervju]

Ono što je neodrživo jest doživljaj vremena po sebi. Kako bismo izašli na kraj s tom neodrživošću, obično pristupamo vremenu događaja kao da se ono može podijeliti na praktične porcije jasnih sadašnjosti, prošlosti ili budućnosti. Ali unatoč svom našem trudu, vrijeme događaja ostaje neodrživo. Vrijeme događaja je valjanje u mnoštvu sadašnjosti – sadašnjosti koja je prošla, sadašnjosti koja prolazi i sadašnjosti koja će proći, pri čemu svaka faza sadašnjosti pridonosi raspoloživoj prigodi. Biti u vremenu znači doživjeti zastrašujuće bivanje s prošlošću u budućnosti prema sadašnjosti. Vrijeme kao trajanje je nemjerljivo, nepoznatljivo kao takvo, neodrživo u doživljaju.

Doživljajno vrijeme je uvijek vrijeme događaja. Izvan događaja ne postoji doživljaj proživljenog vremena: potencijalni kontrasti nisu se još stopili u aktualizaciju. Vrijeme je tu trajanje u najčišćem smislu: virtualna punoća. Kada se događaj oblikuje, nastaje potpis aktualizirajućeg vremena događaja, koji pokreće vrijeme-kao-sada. Taj vremenski potpis⁷ smješta događaj u varljivu sadašnjost. Razlika između vremena u svakodnevnom životnim događajima i vremena koje je aktivirano koreografskim objektima je naprosto svojstvo koje čini osjetnim vrijeme prigode za uzimanje vremena doživljavanja sadašnjice. Usred vremenskih kolizija svakidašnjice uzimanje vremena za sadašnjost često je gurnuto u pozadinu. Stavljanjem u prvi plan jedinstvenog vremena događaja koreografski objekti stvaraju vrijeme za eksperimentiranje.

7 Vremenski potpisi kako ih ja ovdje koristim nemaju nikakve veze s načinima na koje se koriste u glazbenim partiturama. U notiranju glazbe vremenski potpis odnosi se na brojčani znak koji se stavlja na početak ili tijekom glazbenog komada kako bi se naznačio njegov takt. U tom slučaju vremenski potpis pomaže odrediti broj doba u taktu. Ovdje koristim vremenski potpis kao sredstvo poimanja jedinstvenosti vremena u postajanju-stvarnim njegova trajanja.

exist in the between of a proposition and its eventness, inciting the participant to invent through them, to move with the experimentation of the proposition's unfolding into the time of movement.

The speciousness of the present is due to the disjunction between experience and the consciousness of experience. What we experience as now is already being infested with a new "now," this new now already slightly altering the experience of the last experience of now. Choreographic objects draw out this paradox of the linearity of measured time versus the duration of experiential time. The time-slip the choreographic object makes felt calls forth the additive and the subtractive aspect of experience. The time of the event is experienced as more-than what was before even as it is less-than what it could have been. Future and past entwined in a fabulous experience of the not-quite-now.

From Time to Time

Propositions bridge the specious time of the present, extending the experience of the here-and-now beyond its culmination toward the experiencing of its effects. The specificity and singularity of propositions is not a gathering into the time-slip of the half-second. It is the active experience of event time.

Go back to the curve. Move the movement as it comes. Feel how suddenly the movement curves you. Perhaps you experience a strange *déjà-vu* – a *déjà-felt*. This *déjà-felt* is not a returning to the past. It is a re-experiencing in the present. You can't quite put your finger on what you're feeling, or even where you've felt it before. But you know you're dancing the dance – the movement is moving you with the resonance of having-been danced, as though this movement had passed through you before. This *déjà-felt* is an experience of the uncanniness of the doubling of experiential time where time is actively in the now of the before and the will have become of the same now. You are not dancing in the past. You are dancing the past's feeling doubling with the present feeling. It is dancing you. This is the time of the event, neither here nor there: dancing the interval.

A proposition creates the conditions for tapping into this intensive interval of the between. It inflects the occasion, creating a relational matrix that transforms the singular elements into a network of potential. It creates an appetite for experience within the event itself. It is neither true nor false. It is absolutely what it becomes.

The time of the event is propositional. Propositions are alive in the relational now of experience even as they extend beyond their nowness to participate in occasions to come. They are renewable as qualities for relational experience, even as they are singular in their present iteration. Propositions thus vacillate between actual and virtual time. On the one hand, their effects are felt in the specious present's "vaguely vanishing backward and forward fringe" (James 1890: 613). On the other, they make felt the uncanniness of experience's thresholds. Through the proposition, we feel the force of the clinching of the event as the nowness of the with-then of experience.

Unsustainable Time

Time is unsustainable. Forsythe explains:

"I am inclined to believe that because we are bodies and possess perceptive mechanisms we also have time. I suspect our ability to construct time is predicated on the manner in which the body integrates its perceptions and upon the action necessary to generate these perceptions. The characteristic I would most associate with bodily time is the unsustainable. Nothing in the body can be sustained indefinitely." [interview]

What is unsustainable is the experience of time in-itself. To manage this unsustainability, we tend to approach event-time as though it could be parceled out in manageable quantities of distinct presents, pasts or futures. But despite our best efforts, event-time remains unsustainable. Event-time is a mirroring in the multiplicity of now – the now that has passed, the now that is passing and the now that will have been, each phase of nowness contributing to the occasion at hand. To be in-time is to experience the uncanniness of being with the past in the future toward the present. Time as duration is immeasurable, unknowable as such, unsustainable in experience.

Experiential time is always time of the event. Outside the event, there is no experience of lived time: potential contrasts have not yet gelled into actualization. Here, time is durational in the purest sense: virtual plenitude. When the event takes form, the signature of an actualizing event-time emerges that sets time-as-now in motion. This time-signature⁷ situates the event in a specious present. The difference between time in everyday life-events and time as activated through choreographic objects is simply the quality of making felt the time of the occasion for the taking time of experiencing the now. Amidst the time collisions of everyday, the taking-time for the now is often backgrounded. By foregrounding the singular time of the event, choreographic objects make time for experimentation.

7 Time-signatures as I am using them here have nothing to do with the ways they are used in musical scores. In musical scoring, a time-signature refers to the numerical sign placed at the beginning of a piece of music, or during the course of it, to indicate the meter of the piece. In this case, the time-signature helps to determine the number of beats to a measure. Here, I use time-signature as a means of conceiving the singularity of time in a becoming-actual of its duration.

Kvantifikabilno vrijeme djeluje kroz bilo-je doživljaja u modusu vremena koje se broji. Vrijeme događaja je osjećanost doživljaja u vremenskom skliznuću sadašnjice. Razlika je sljedeća: jedno se mjeri nakon činjenice, a drugo se osjeća u sadašnjosti proživljenog doživljaja. Koreografija djeluje s jednim i s drugim. Kvantificiranje vremena pokreta dopušta ponavljanje, smještanje u sekvencu mjerljive komponente tehnike pokreta. Paradoksalno je da će ponavljanje uvijek biti ponovno stvaranje u vremenu. Svako ponavljanje neke sekvence pokreta prekvalificirat će vrijeme događaja: ponavljanje će aktivirati novi vremenski potpis za trajanje pokreta. Svaki povratak istome bit će povratak razlici, spiralno zastranjenje u multiplicirajuće vremensko skliznuće koje aktivira sadašnjicu usred brojnih ondašnjica. Nijedna koreografija ustvari nije napravljena po mjeri.

Forsythe piše: "Tijela u plesu su vremeplovi, vrijeme je izvanredan proizvod plešućeg tijela" (2008: 111). U Forsytheovu radu vremeplovi često predstavljaju propozicije za stvaranje pokreta. Koristeći kvantitativne metode (satove, ručne satove, metronome) i kvalitativna sredstva (variranje glasnoće i melodije glasa tijekom brojanja, mijenjanje trajanja i ritmova brojenja), Forsythe se poigrava dvostrukim vremenom pokreta. Taj način rada stavlja u prvi plan i dodajući i oduzimajući aspekt pokreta: kvantifikabilno vrijeme mjeri prostor/vrijeme izvedbe, stvarajući platformu za ponavljanje; kvalitativno vrijeme istiskuje trajanje pokreta, stvarajući ekologiju pokreta, prostor i vrijeme za proživljeni doživljaj. Isticanje tog udvajanja budućnosti-proteklosti u alternirajućim načinima brojanja vremena pridaje dosljednost doživljaju i percepciji kretanja. Kretati se znači osjećati-sa različitim brzinama mnogostrukih ritmova vremena. Vrijeme, pokretanje nas, pokretanje vremena.

Brzina kretanja

Nik Haffner opisuje sat vježbanja s Forsytheom: Haffner radi na skoku za koji osjeća da nije dobar. Misli da je krivo procijenio vrijeme. Forsythe sugerira da se "ne radi o brzini samog pokreta, nego o njegovu zaustavljanju, dolasku, dostizanju novog položaja" (2004: 138). Ipak, pokretu i dalje nešto nedostaje. Bill pokušava s drugačijim taktom, objašnjavajući da "kraj pokreta nije stvarni završetak" i predlažući Haffneru da bi, želi li izvesti taj pokret uspješno, trebao nastaviti "misлити pokret nakon takozvanog Završetka, pustiti da pokret polagano i beskonačno raste" (2004: 138).

Pokret nikada ne završava. Svaki pokret rezonira svojim početnim predubrzanjem i potencijalnim viškom ili ostatkom, koji je aktivan u preuzimanju brzina i polaganosti. "Prvi" pokret nije "početak". To je aktivacija neke druge brzine. Uzmite dinamični skok. Vaša priprema za pokret već nosi u svom položaju pokret koji će do njega dovesti i neposrednu kompleksnost svih potencijalnih artikulacija pokreta koje aktiviraju vaš tjelesni univerzum. Većina tih tendencija otpast će kada skočite – specifičnost pokreta o kojem se radi zahtijeva samo aktivnost onih konfiguracija proprioceptivnih, mišićnih i misaonih procesa koje proizvode skok. Ta predubrzanja specifična za skok potaknut će materijalizaciju stapanja skočnog potencijala prije nego što doista napustite tlo: već ćete doživjeti sklonost kretanju – virtualni interval na rubu aktualizacije – koja će postaviti scenu za događanje izmještanja.⁸ U toj sklonosti skoku – predubrzanju skoka – već će postojati osjećaj pomaka s tla, kao i predosjećaj mjesta doskoka (Arakawa i Gins 2002). To mjesto doskoka nije toliko točka u prostoru, koliko ono što je Deleuze nazvao "presudnim obratom" (1988: 27). Vi ne skaćete prema stvarnom mjestu. Vi predubrivate u evoluciju mjesta koja imanentno mijenja samu kakvoću odraza. Skok nije toliko skok-po-sebi koliko dinamično sudoživljavanje različitih brzina u predubrzanju i produženju.

Skočiti uspješno znači skočiti-kroz jedinstvenost doživljaja skakanja. To znači pozvati mišljenje-osjećanje koje ističe Forsythe – misao o pokretu koja beskonačno raste nakon što završi – u pokret još prije nego što je došlo do izmještanja kroz prostor. Skočiti dobro znači kretati se kroz brzine koje su prebrze, a da bi se to znalo. To znači kretati se sa procesom trajanja vremena pokreta kao događaja. Skok-kao-takav – izmještanje kroz prostor – nikada ne predstavlja totalitet našeg doživljaja. Mi živimo događaj skoka. Od početnog pokreta do početnog pokreta, s doživljajem brzine između njih, skok se ne može osjetiti u vremenu.

"Bill provodi mnogo vremena za vježbu učeći nas o kakvoći različitih brzina i podučavajući nas o promjeni tempa onako kako se ona osjeća u našim tijelima" (Haffner 2004: 139). Osjećati vrijeme ne tiče se samo *timinga*. *Timing* je organizacijski čimbenik svake koreografije, osobito odnosa koreografije i scenografije. Ali postoji mnogo toga onkraj *timinga* što koristi ritmove koji su aktivni u prijelazima između mikropokreta u nastajanju i pokreta koji se uobličuje. U pokušaju da istakne mikrodogađajnost vremena pokreta, Forsythe pridodaje zvuk pokretu: "Kada Bill i sam pleše tijekom vježbi, on često prenosi pokret vokalno u neku vrstu pjevanja bez riječi, kako bi nam pomogao ne samo vizualno pokazujući i najmanju promjenu u tempu i dinamici pokreta kroz svoje tijelo, nego i podcrtavajući to akustički" (Haffner 2004: 140). Forsythe pjeva ritam pokreta koji se uobličuje, čineći doživljajnim prijevoje onoga što se kao takvo ne može percipirati. Ti prijevoji mikropokreta virtualni su doprinosi na rubu stvarnog pokreta. Nijedno stvarno uobličavanje pokreta ne bi se moglo dogoditi bez beskonačnog broja mikropokreta koji su aktivni u predubrzanju i primjeni jedinstvenog uobličavanja pokreta. Mikropokreti su srodni onom neodrživom u vremenu – nemoguće ih je pojmiti i zadržati – ali su apsolutni ključ za način na koji se pokret razrješava kao uobličavanje. Dok Forsythe

8 Razvijam koncept predubrzanja u članku naslovljenom "Incipient Action: The Dance of the Not-Yet", u: *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy* (MIT Press, 2009.).

Quantifiable time operates through the has-been of experience in the mode of time counted. Event-time is the feltness of experience in the time-slip of the now. The difference: one is measured after the fact, one is felt in the nowness of lived experience. Choreography works with both. Quantifying the time of a movement allows for repetition, the setting into sequence of a measurable component of movement technique. The paradox: the repetition will always be a re-creation in-time. Each repetition of a movement sequence will requalify the time of the event: the repetition will activate a new time-signature for the movement's duration. Every return to the same will be a return to difference, a spiraling deviation into the multiplying time-slip that activates the now in the midst of many thens. No choreography is actually made to measure.

Forsythe writes: "Bodies in dance are time machines, time is the exquisite product of the dancing body" (2008: 111). In Forsythe's work, time-machines often stand-in as propositions for generating movement. Using both quantitative methods (clocks, watches, metronomes) and qualitative devices (varying the volume and melody of a voice while counting, altering the duration and rhythms of the counts), Forsythe plays with the double time of movement. Working this way foregrounds both the additive and the subtractive aspect of movement: quantifiable time measures the spacetime of performance, creating a platform for repetition; qualitative time extrudes movement's duration, creating an ecology of movement, space and time for lived experience. Foregrounding this doubling of future-pastness in alternate modes of counting time adds consistency to the experience and perception of moving. To move is to feel-with the varying velocities of time's multiple rhythms. Time, moving us, moving time.

The Speed of Movement

Nik Haffner describes a practice session with Forsythe: Haffner is working on a jump he feels isn't working. He thinks he has the timing wrong. Forsythe suggests that it "isn't the speed of the movement itself, but its stopping, the arrival, the reaching of the new position" that is at stake (2004: 138). Still, the movement continues to be missing something. Bill tries a different tact, explaining that "the end of the movement is not a real stopping," suggesting to Haffner that to execute the movement successfully, he should continue "to think the movement after the so-called Stop, that I should let the movement slowly endlessly grow" (2004: 138).

Movement never stops. Every movement resonates with its incipient preacceleration and its potential surplus or remainder, active in a contagion of speeds and slownesses. A "first" movement is not "the beginning." It is the activation of a differing velocity. Take a dynamic jump. Your preparation for the movement already carries within its posture the movement leading up to it and the immanent complexity of all the potential movement articulations activating your corpuscular universe. Most of these tendencies will fall away when you jump – the specificity of the movement at hand requires that only jump-derivative configurations of proprioceptive, muscular and thought processes be active. These jump-specific preaccelerations will incite the materialization of a fusing-together of jump potential before you actually leave the ground: you will already experience an inclination to move – a virtual interval on the verge of actualization – that sets the stage for the displacement to take place.⁸ In this inclination toward jumping – the jump's preacceleration – there will already be a feeling of shifting ground as well as a pre-feeling of a landing site (Arakawa and Gins 2002). This landing site is less a point in space than what Deleuze calls a "decisive turn" (1988: 27). You are jumping not toward an actual site. You are preaccelerating into an evolution of site that immanently alters the very quality of taking off. The jump is less a jump-as-such than a dynamic co-experiencing of varying velocities in preacceleration and extension.

To jump successfully is to jump-through the singularity of jumping experience. It is to invite the thinking-feeling Forsythe emphasizes – the thought of the movement endlessly growing after it ends – into the movement even before the displacement through space takes form. To jump well is to move-through velocities too quick to know. It is to move-with the durational process of the time of movement as event. The jump-as-such – displacement through space – never represents the totality of our experience. We live the jump-event. From incipient movement to incipient movement with the experience of velocity in between, the jump cannot be felt in-time.

"Bill spends a lot of training time teaching us about the quality of different speeds and instructing us on the change of tempo as felt in our bodies" (Haffner 2004: 139). To feel time is not only about timing. Timing is an organizational factor of any choreography, and especially of the relation between choreography and stagecraft. But there is much beyond timing that exploits the rhythms active in the transitions between micromovements in the making and movement taking form. In an attempt to accentuate the microeventness of movement-time, Forsythe sounds the movement: "when Bill himself dances during practice, he often translates the movement vocally into a kind of wordless singing, in order to assist us not only in visually showing the smallest change in tempo and movement dynamic through his body, but also underscoring it acoustically" (Haffner 2004: 140). Forsythe sings the rhythm of movement taking form, making experiential the folds of what cannot be perceived as such. These folds of micromovements are virtual contributions on the verge of actual movement. No actual taking-

8 I develop the concept of preacceleration in a piece entitled "Incipient Action: The Dance of the Not-Yet" in *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy* (MIT Press, 2009).

pjeva pokret, ono što izražava zvukom nije neko tijelo koje pleše neki specifični pokret, nego brzina proživljenog savijanja. Savijanje-kroz je ono što pokreće ozvučavanje.

Vrijeme pokreta je skup događaja gdje se u doživljaj okupljaju vremensko skliznuće mjerljivog vremena i doživljaj trajanja mikrokretanja. Svaki pokret je linija bijega uhvaćena između neprimjetnih mikropokreta i stvarnog pokreta koji se oblikuje. Način na koji se pokret razvija ovisi o tome kako će se njegovi mikropokreti zadrijeti u uobličavanje vremena događaja. Mikropokreti su tu presudni. Uzmite neku liniju: lakat-rame. Ta linija mogla bi se nacrtati kao vektor ili bi pak mogla biti krivulja, povijena prema nagibu. Eksperimentirati s njome ne znači samo otkriti različite mogućnosti za linije i krivulje i kutove, nego i osjetiti jedva-osjetne mikropercepcije različitih vrsta.

Kada zvukom označimo ono između, kročimo u neodrživu arenu mikropercepcije. Tu se možemo izgubiti. Ako se to dogodi, neće doći ni do kakve jedinstvenosti pokreta. Jedinstvenost pokreta ne počiva u aktualizaciji mikropokretâ nekog pokreta kao takvih, nego u načinu na koji mikropokreti pridonose uobličavanju budućeg pokreta. Presudni obrat kroz koji se neka konstelacija mikropokreta stopi u jedinstvenost mogao bi nastupiti kada linija rame-lakat dobije na brzini i osjetimo novost doživljaja kroz suprotnost navike i razlike. Kada naše tijelo više nije spremnik za pokret, nego sila za prijenos pokreta. Eksperimentirati s time onkraj doživljaja gdje nastaju jedinstvenosti pokreta znači sudjelovati u izumu postajućeg tijela. “Kada smo dobili na doživljaju od bljeska koji nam pokazuje liniju artikulacije, sve što preostaje je da to produžimo onkraj doživljaja” (prijevod prilagođen, Deleuze 1988: 27). Presudni obrat produženja onkraj doživljaja je točka povijanja, gdje linija postaje krivuljom, a propozicija postaje pokretom.

U sjećanju koje se kreće

Življenje u vremenu znači kretanje kroz sjećanje. Za Bergsona sjećanje nije samo nešto što se pohrani i zatim se toga prisjećamo. To je aktivacija *prošlosti u sadašnjosti*. Sjećanje daje tijelu trajanje, stvarajući platformu za tijelo da postane ekologijom mnoštva isprepletenih vremena trajanja.

Sjećanje i percepcija pripadaju različitom redu, ali su neodvojivo povezani, budući da “uvijek prožimaju jedno drugo, [...] uvijek razmjenjuju nešto od svoga bistva u nečemu poput procesa endosmoze” (Bergson 1939: 67). Kada se plesačica kreće, pokret je implicitno sadržan u njezinoj percepciji, što je po sebi dio-sjećanja. Kada gledamo plesačicu kako se kreće, pokret koji percipiramo već je sjećanje na prethodni pokret koji juri kroza nj. Svaki je pokret oživljen sjećanjem koja aktivira postajuće tijelo. Ta aktivacija nije sjećanje na neki stvarni pokret: ne bismo imali vremena da se istodobno sjećamo pokreta i krećemo/percipiramo. Sjećanje je sila aktivacije i stabilizacije, usidrena u sadašnjosti ponovnog otkrivanja osjećaja kretanja po prvi put.

Uzmimo hod. Dok hodamo, svaki je korak već virtualno prožet svim prethodnim hodaњima, svim prethodnim proprioceptivnim tendiranjima i kinestetskim osjećanjima. Ta virtualna punoća doživljaja i eksperimentiranja jamči metastabilnost ravnoteže, osjetilno sjećanje na način na koji tlo dodiruje stopalo, a težina se prenosi dok se tijelo prebacuje s koraka na korak. Sjećanje na to da smo hodali nije aktivirano sjećanje po sebi: mi rijetko razmišljamo o hodaњu dok hodamo. To je sjećanje na rubu percepcije, koje održava pokret unutar njegova beskonačnog spektra potencijalnih metastabilnosti. To je pasivno sjećanje⁹ koje je aktivno u prijevajima sadašnjosti percepcije, a njegov je vremenski potpis varljiv. Pasivno sjećanje na metastabilnosti prikupljene iz čitavog života hodaњa može nas spasiti od pada kada se snježni pokrov odjednom pretvori u led ili kada se gotovo spotaknemo o rub pločnika.

Ustvari, mi nikada nismo bili stabilni. Hodati znači kretati se s percepcijom i njezinom neprestanom aktivacijom milijuna stabilnosti i nestabilnosti, ispravljanja i neuravnoteženosti. Bez isprepletanja prošlosti u sadašnjost naprosto ne bismo mogli ustati i hodati – svako hodaњe trebalo bi biti ponovno učenje kretanja kroz sićušne disjunktivne ekvilibrije koje nazivamo ravnotežom.

Hod postaje ustaljenim kretanjem kroz sjećanje na to da smo hodali. Osjećamo više-od njegova karaktera navike kada se odjednom ne možemo ispraviti. Uganuti članak oduzima hodu naviku. Otkrivamo kako moramo podesiti metastabilnosti svoga početnog kretanja prema novim kutovima udobnosti. Ali ubrzo se na to naviknemo i prije nego što toga postanemo svjesni, hod nas ponovo hoda.

Početna tendencija prema poduzimanju koraka osjeća se kao hod kada se divergentne metastabilnosti stoje u jedinstvenost – presudni obrat. Tijek hoda sada se više ne osjeća toliko kao koračanje, koliko kao horizontalno kretanje. A ipak, ta horizontalnost, kao i sami koraci, sastavljena je od beskonačnosti mikrotendencija prema vertikalnosti, pri čemu je najočitija vertikalnost samoga tijela u odnosu na horizontalno tlo preko kojega se kreće. Hod: gotovo-padajuća vertikalnost prevedena u sklonost prema horizontalnosti.

9 Gilles Deleuze govori o tome kao o pasivnoj sintezi. Vidi: *Difference and Repetition*, prev. Paul Patton (New York: Columbia Press, 1994.).

form of movement could occur without an infinity of micromovements active in the preacceleration and the deployment of a singular movement's form-taking. Micromovements are akin to the unsustainable in time – impossible to grasp and maintain – yet absolutely key to how movement resolves itself as a taking-form. When he sings movement, what Forsythe is sounding is not a body dancing a particular movement, but the speed of lived folding. Folding-through is what moves the sounding.

Movement-time is the event cluster of a gathering into experience of the time-slip of measurable time and the durational experience of micromoving. Each movement is a line of flight caught in the between of imperceptible micromovements and actual movement taking form. How a movement develops depends on the how of its micromovements' ingressions into the taking form of the time of the event. Micromovements make all the difference. Take a line: elbow-shoulder. This line could be drawn as a vector, or could be a curve inflected toward an inclination. Experimenting with it is to discover not only different opportunities for lines and curves and angles, but to sense the almost-perceptible micro-perceptions of difference in kind.

When we sound the in-between, we are treading into the unsustainable arena of microperception. We can get lost here. If we do, no singularity of movement will result. Singularity of movement resides not in the actualization of a movement's micromovements as such but in the manner in which micromovements contribute to a future movement's taking form. The decisive turn through which a constellation of micromovements congeal into a singularity might come when the line elbow-shoulder takes on velocity and we feel a newness of experience through the contrast of habit and difference. When our body is no longer a container for movement but a force for the transduction of movement. To experiment with this beyond experience where movement singularities are emergent is to invent-with a becoming-body. "When we have benefited in experience from a gleam which shows us a line of articulation, all that remains is to extend it beyond experience" (translation modified, Deleuze 1988: 27). The decisive turn of the extension beyond experience is the point of inflexion where line becomes curve and proposition becomes movement.

In Moving Memory

Living in time means moving through memory. Memory, for Bergson, is not something stored and subsequently recollected. It is the activation of the past *in the present*. Memory gives a body duration, creating a platform for a body to become an ecology of a multitude of durational times interwoven.

Memory and perception are of a different order yet inextricably linked, "always interpenetrat[ing] each other, [...] always exchanging something of their substance as by a process of endosmosis" (Bergson 1939: 67). When a dancer moves, the movement is implicit in her perception of it, which is itself part-memory. When we watch a dancer move, the movement perceived is already the memory of the previous movement coursing through it. Each movement is alive with a memory that activates the becoming-body. This activation is not a memory of an actual movement: we wouldn't have time to remember a movement and move/perceive at the same time. The memory is a force of activation and stabilization ensconced in the presentness of discovering the feeling of movement again for the first time.

Take the walk. When we walk, each step is already virtually imbued with all previous walkings, all previous proprioceptive tendings and kinesthetic sensings. This virtual plenitude of experience and experimentation assures a metastability of balance, a sensual memory of how the ground touches the foot and the weight shifts as the body transfers from step to step. The memory of having-walked is not an activated memory per se: we are rarely thinking about walking while we walk. It is a memory on the edge of perception, sustaining the movement within its infinite range of potential metastabilities. This is a passive memory⁹ active in the folds of the nowness of perception, its time-signature specious. The passive memory of the metastabilities garnered from a lifetime of walking can save us from a fall when the snowy ground suddenly turns to ice or when we almost-trip over the edge of the sidewalk.

9 Gilles Deleuze refers to this as passive synthesis. See *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. (New York: Columbia Press, 1994).

In fact, we have never been stable. To walk is to move with perception and its continual activation of a million stabilities and instabilities, rightings and unbalancings. Without the interweaving of the past in the present, we couldn't simply get up and walk – each walking would have to be a relearning of moving through the tiny disjunctive equilibriums we call balance.

The walk becomes a habitual movement through the memory of having walked. We feel the more-than of its habitualness when we suddenly can't right ourselves. A sore ankle takes the habit out of the walk. We find we have to tweak the metastabilities of our incipient movement toward new angles of comfort. But soon we get the hang of it and before we know it, the walk is walking us once more.

An incipient tendency toward taking a step is felt as a walk when the divergent metastabilities congeal into a singularity – a decisive turn. The flow of the walk now feels less like a stepping than a moving horizontality. Yet this horizontality, like the steps themselves, is composed of an infinity of micro-

- 10 Proces kretanja kroz metastabilnost vertikalizirajućih i horizontalizirajućih ravnoteža koje zahtijeva hod veoma je uočljiv u načinu na koji djeca uče hodati. Prva faza hoda teži padanju unatrag: od sjedanja do hodanja i ponovo u sjedanje. Prema vertikalnosti se teži kao prema granici koja baca pokret unatrag. Na drugom stupnju dolazi do teturanja, gdje se momentum stječe od padanja unaprijed. To se prenosi u istrzane korake, pri čemu svaki korak ima svoj vlastiti dinamični oblik. Kako bi došlo do hoda, sami se koraci moraju apsorbirati u horizontalno napredovanje pokreta. To podupire korake, dopuštajući momentumu horizontalnosti da prevlada.
- 11 Transkript intervjuja Johna Tuse s Williamom Forsytheom, BBC 3. Pretisak: Ballet.Magazine (veljača, 2003.), http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/forsythe_transcript.html.
- 12 O Pierreu Boulezu Gilles Deleuze i Felix Guattari su napisali: "Boulez razlikuje između tempa i ne-tempa u glazbi: 'pulsiranog vremena' u formalnoj i funkcionalnoj glazbi, zasnovanoj na vrijednostima, i 'ne-pulsiranog vremena' lebdeće glazbe, koja je i lebdeća i strojna te nema ništa osim brzina ili razlika u dinamici. Ukratko, razlika uopće nije između prolaznog i trajnog, pa čak niti između regularnog i iregularnog, nego između dvaju načina individualizacije, dvaju načina temporalnosti" (1987: 262).
- 13 U baletu se *épaulement* definira kao uporaba glave kako bi se dovršila linija tijela tijekom pokreta. Općenito se glava naginje na stranu noge koja je srijeda.
- 14 Razgovor s Williamom Forsytheom, Amsterdam, 3. lipnja 2008.

Razvijanje hoda kao horizontalnosti ovisi o tome da se unutar njegove kakvoće pokreta pronađe dvostrukost njegove točke virtualnog polaska i dolaska. To dvosmjerno između je ono što daje pokretu njegovu horizontalizirajuću dosljednost. Upravo se kroz virtualni interval predubrzanja hoda hodanje pretvara iz koraka u pokret.¹⁰ Krećemo se kroz budućnost osjećajući sadašnjost.

Sjećanje je kao da imamo viziju u budućnosti-prošlosti. Forsythe pojašnjava: "Jedna od naših metodologija bavila se identičnim pamćenjem varijacije, ili bolje poskoka neke druge osobe [...] i izgradnjom neke vrste arhitekture pokreta oko toga, ali morate uvijek gledati tu drugu osobu kako pleše da biste to izveli, tako da to postaje načinom da imate viziju."¹¹ Sjećanje je vizionarsko u smislu predviđanja: viđanje-sa-prije. Kretanje nečijeg tuđeg pokreta dok gledate kako se on ili ona kreće je poput osjećanja budućeg pokreta. Krećete se sa započetom budućnošću (pokret je uvijek onaj sljedeći) u protjecanju sadašnjosti. To je prisjećanje na djelu. Prisjećanje je pokretanje budućnosti (misao postaje sjećanjem) kroz prošlost u sadašnjost. Forsythe naziva eksperimentiranje s tim prisjećanjem-u-pokretu plesom s "oblakom oblika", opisujući ga kao proprioceptivno okupljanje tendencija koje se ustvari ne reproduciraju, nego reaktiviraju, tako da mogu poprimiti oblik u odnosu na njihovu već raniju dogođenost. Prisjećanje proizvodi buduće sjećanje, ono stvara vizije za pokret. Proživljeni doživljaj je doživljaj ovladavanja tom vizionarskom kvalitetom doživljaja. Ključ za postajanje vizionarom jest kretati se kroz značajne točke, uhvatiti presudne obrate u nastajanju.

Ekologije ritma

Uobličavanje pokreta je ritmično. Ritam je drugi način prizivanja mnogostrukosti vremenskih skliznuća doživljaja u bilo kojoj prigodi. Ritam se ne pridodaje pokretu izvan njegova uobličavanja. Ritam jest njegovo uobličavanje. Budući da je svaki ritam po sebi trajanje, ritam je ono što daje vrijeme početnom pokretu, karakterizirajući bivanje-u-vremenu tog jedinstvenog pokreta. To bivanje-u-vremenu nije doba¹² ili takt, nego kakvoća postajanja koje je su-vremensko s početkom predubrzanja pokreta i elastičnošću njegova razvijanja. Ritam presijeca takt. On je srodan Forsytheovu ozvučavanju pokreta. On čini da se osjeti ono mikroperceptivno.

Ekologija koreografije je ritmična. Koreografija se sastoji od beskonačnog broja neznatno različitih brzina, vibracija, osjeta. Te su vrijednosti u materiji i od materije, aktivne u prijenosu iz sile u oblik. Te individualizirajuće vrijednosti daju okolišu specifičnost, povijajući načine na koji se tijela kreću s njime i kroza nj. Pokret pak stvara vremenske volumene koji nastanjuju konfigurirajuću atmosferu. Koreografija, kako naglašava Forsythe, nije strogo o ljudskim tijelima. Ona je o stvaranju prostorâ-vremenâ doživljaja.

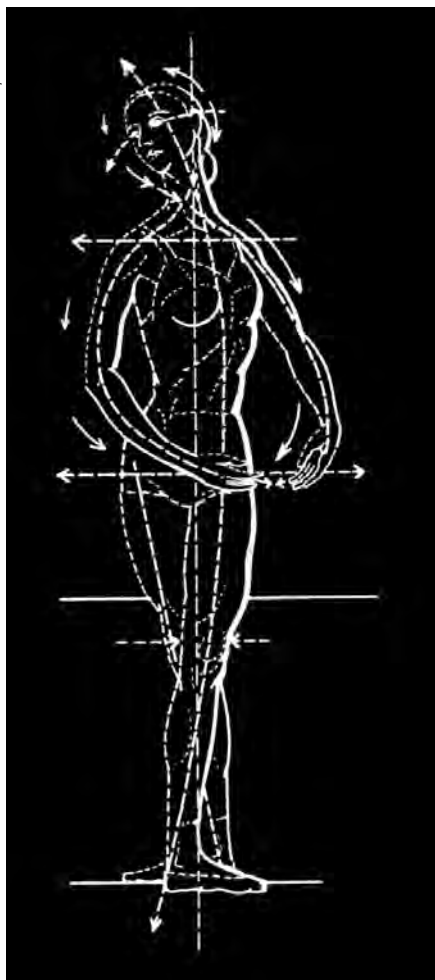
U ritmičnom smislu, pokret se razvija u ekološkom skladu s postajućim okolišem. Ritam potpisuje trajanje, dajući trajanju njegov vremenski potpis. Bergson ustraje na tome da trajanje ima ritam. Taj virtualni ritam utječe na način na koji se vremenski potpis događaja modulira u svome razvijanju. Vremenski potpis nekog skoka uvelike se razlikuje od vremenskog potpisa plutanja. Vremenski potpis ili ritam skoka osjeća se na rubu doživljaja u osjećaju nagiba, dok se ritam plutanja doživljava u lakoći koja graniči s potonoćem. Osjećaj trajanja koji se doživljava kroz te različite vremenske potpise je ritam njihove materijalnosti. Ritam igra na taj rubni karakter doživljaja, koji daje kakvoću materiji. On pridaje kakvoću uobličavanju doživljaja. Ritam teksturira postajući oblik, donoseći jedinstvenu kakvoću njegovoj individualizaciji. Ritam čini da se osjeća jedinstvenost proživljenog doživljaja. Koreografska praksa u otvorenoj ekologiji je ritam u pokretu.

Postajanje kontinuiteta

Whitehead piše: "Postoji postajanje kontinuiteta, ali ne i kontinuitet postajanja" (1978: 35). Propozicija zahtijeva postajanje kontinuiteta iako se odupire kontinuitetu postajanja. Uglavljene u stvarnoj prigodi i imanentne njezinu odvijanju, propozicije prizivaju tendenciju unutar te prigode da se otvori prema jedinstvenosti doživljaja. Kada se jednom pripusti u doživljaj, više nema postajanja: događaj je apsolutno ono što je postao.

Propozicija: Izvedi standardni *épaulement*.¹³

Sada ponovo stvorite osjećaj *épaulement*a, ali odostraga. "Stavite oči na poledinu glave – možete doslovce izokrenuti *épaulement*." (Forsythe).¹⁴ To je propozicija za postajanje kontinuiteta. Kada samo pomislite na nju, već osjetite lagano iskrivljavanje torza i predosjećaj vrtoglavice. Oči na poledini glave? Nemoguće! Ali pazite: već ste se počeli kretati. Možda je to još neprimjetno, ali vaše rame se već počinje spuštati. Vi ste mislili-osjetili nemogućnost pokreta iako ste se predubržali u taj pokret.



tendencies toward verticality, the most obvious being the verticality of the body itself in relation to the horizontal ground across which it moves. The walk: an almost-falling verticality transduced into an inclination for horizontality.

The walk's unfolding as horizontality depends on finding within its quality of movement the doubleness of its point of virtual departure and arrival. This two-directional betweenness is what gives the movement its horizontalizing consistency. It is through the virtual interval of the walk's preacceleration that walking is transformed from a step into a movement.¹⁰ We move through the future feeling present.

Memory is like having a vision in the future-past. Forsythe explains: "one of our methodologies had to do with identically remembering another person's variation, or, or sprays rather [...] and building a kind of architecture of movement around it, but you [have] to keep seeing this other person dancing in order to perform it, so it [becomes] a way of having a vision."¹¹ Memory is visionary in the sense of foresight: a seeing-with-before. Moving someone else's moving while you're watching them move is like feeling future movement. You are moving with the incipient future (the always nextness of movement) in the present passing. This is recollection at work. Recollecting is moving the future (the thought becoming memory) through the past in the present. Forsythe calls the experimentation with this recollection-in-movement dancing with "a cloud of form," and describes it as a proprioceptive gathering of tendencies not actually reproduced but reactivated such that they can take form in relation to their already having taken place. Recollecting produces future memory, it creates visions for movement. Lived experience is the experience of fielding this visionariness of experience. The key to becoming visionary is to move through remarkable points, to catch decisive turns in the making.

Rhythm Ecologies

The taking-form of movement is rhythmic. Rhythm is another way of evoking the multiplicity of time-slips of experience in any given occasion. Rhythm is not added to movement from outside its taking form. Rhythm is its taking form. Because each rhythm is itself a duration, rhythm is what gives time to incipient movement, characterizing that singular movement's in-timeness. This in-timeness is not a beat¹² or a measure but a quality of becoming that is co-terminous with the incipency of the movement's preacceleration and the elasticity of its unfolding. Rhythm cuts across measure. It is akin to Forsythe's sounding movement. It makes felt the microperceptual.

Choreography's ecology is rhythmical. Choreography is composed of an infinity of slightly varying velocities, vibrations, sensations. These qualities are in and of matter, active in the transduction from force to form. These individuating qualities give specificity to the environment, inflecting the ways bodies move with and through it. The movement in turn creates time-volumes that populate the co-configuring atmosphere. Choreography, as Forsythe emphasizes, is not strictly about human bodies. It is about the creation of spacetimes of experience.

Rhythmically, movement evolves in ecological concert with the becoming-environment. Rhythm signs duration, lending duration its time-signature. Bergson insists: duration has rhythm. This virtual rhythm affects how the event's time-signature is modulated in its unfolding. The time-signature of a jump is vastly different from the time-signature of a float. The jump's time-signature or rhythm is felt on the verge of experience in the feeling of an inclination whereas the rhythm of a float is experienced in a buoyancy verging on sinking. The feeling for duration experienced through these different time-signatures is the rhythm of their mattering. Rhythm plays on this verging of experience that gives quality to matter. It adds a quality to experience's taking form. Rhythm textures a becoming-form, bringing a singular quality to its individuation. Rhythm makes felt the singularity of lived experience. Choreographic practice in an open ecology is rhythm in motion.

The Becoming of Continuity

Whitehead writes: "There is a becoming of continuity, but no continuity of becoming" (1978: 35). A proposition calls forth a becoming of continuity even while it resists the continuity of becoming. Embedded in the actual occasion and immanent to its unfolding, propositions call forth a tendency within the occasion to open itself toward a singularity of expression. Once admitted into experience, there is no longer becoming: the event is absolutely what it has become.

Proposition: Execute a standard épaulement.¹³

Now recreate the feeling of the épaulement but from behind. "Put your eyes in the back of your head – you can literally invert the épaulement" (Forsythe)¹⁴. This is a proposition for the becoming of continuity. Just thinking about it, you feel a slight twisting of your torso and a pre-feeling of vertigo. Eyes behind my head? Impossible! But note: you've already begun moving. It may as yet be imperceptible, but your shoulder is already starting to lower. You've thought-felt the movement's impossibility even as you preaccelerated into the movement.

- 10 The process of moving through the metastability of verticalising and horizontalising balances that walking requires is very apparent in children learning to walk. The first stage of walking tends towards a falling back: from sitting to standing to sitting. Verticality is tended toward as a limit that throws the movement back. In the second stage, a tottering occurs whereby momentum is gathered forward-falling. This translates into saccaded steps, each step its own dynamic form. For walking to ensue, the steps themselves must become absorbed into the horizontal advance of the movement. This backgrounds the steps, allowing the momentum of horizontality to take over.
- 11 Transcript of the John Tusa Interview with William Forsythe BBC 3. Reprinted in *Ballet Magazine*, February 2003, http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/forsythe_transcript.shtml
- 12 About Pierre Boulez, Gilles Deleuze and Felix Guattari write: "Boulez distinguishes tempo and non-tempo in music: the 'pulsed time' of a formal and functional music based on values and the 'nonpulsed time' of a floating music, both floating *and* machinic, which has nothing but speeds or differences in dynamic. In short, the difference is not at all between the ephemeral and the durable, nor even between the regular and the irregular, but between two modes of individuation, two modes of temporality" (1987: 262).
- 13 In ballet, épaulement is defined as the use of the head to complete the line of the body during a movement. Generally, the head inclines towards whichever foot is in front.
- 14 Conversation with William Forsythe, Amsterdam, June 3, 2008.

Kada se pokret ostvari, on prestaje postajati. Nestaje duž nekusa misli-osjećaja. Rečeno Whiteheadovim riječima, postigao je svoje zadovoljenje. Ne može biti kontinuiteta postajanja kada se događaj već uobličio. Ali može biti i bit će još postajanja kontinuiteta: drugi pokret se već provija. Obratite pozornost: nikada se više nećete kretati kroz épaulement na sasvim isti način.

Da postoji kontinuitet postajanja, ne bi bilo presudnog obrata ondje gdje je osjećaj striktno ono što je postao. Ne bi bilo doživljavanja vremenskog potpisa nekog događaja kretanja. Sve bi bilo proces. Za proživljeni doživljaj nužno je da postoji rez koji predstavlja kontrast trajanju, presudan obrat kroz koji se uobličava neka konkretna prigoda i osjeća se kao takva.

Događaji nastaju iz procesa koji je imanentan njihovoj nastanku. Kada se događaji sasvim uobličie, oni će zauvijek ostati ono što su postali. Ova arabeska zauvijek će biti ta arabeska. A ipak, svaki budući slučaj te arabeske bit će pod utjecajem kontinuuma arabeske-kao-nekusa. Arabeska je apsolutno ono što je sada, ali i beskonačnost kvalitativnih arabeskih doprinosa prema plešućoj budućnosti. To znači da, iako nema kontinuiteta postajanja za događaj po sebi, postoji postajanje kontinuiteta na doživljajnoj ravni trajanja. Arabeska-kao-nekus nije događaj: ona pridonosi osjećaju arabeske za sljedeći arabeski događaj.

Pokret savija vrijeme. U nedavnoj raspravi Forsythe je komentirao neizrecivu kakvoću pokreta. "Svaki je pokret oduzimanje," rekao je. "Kretati se znači savijati."¹⁵ Pokret nikada ne može aktualizirati svoju punoću potencijala: svaka aktualizacija bit će klica u postajanje kontinuiteta. To postajanje kontinuiteta savit će se pak u nekusa nestalih prigoda. Pokret se savija kroz svoj beskonačni potencijal za stvaranje mnogostrukog uobličavanja koje ritmički stvara vrijeme.

15 Razgovor s Williamom Forsytheom, Amsterdam, 3. lipnja 2008.

16 U: Mike Figgis, *Just Dancing Around* (Kultur Video, 2007.), dvd.

Forsythe piše: "Ne možete organizirati te stvari izvana. Morate biti unutar događaja".¹⁶ Pokret teče iznutra, iz vlastite događajnosti, iz sjećanja na svoje postajanje, sada. On se savija kroz svoju događajnost, noseći u sebi potencijal za beskonačan produžetak. Iznutra, a ipak u apsolutnoj izvanjskosti: na rubu.

Biti na rubu kontinuuma je propozicija za ritmično trajanje. U tom procesu sužavanja kroz ritam, događaj se uobličuje kroz djelidbeni obrat koji presijeca trajanje. Ritam uobličavanja nekog događaja prepun je ekstenzivnosti i intenzivnosti. Kontinuum ga prožima i on prožima kontinuum. Ali u vrijeme aktualizacije događaja on postaje "taj jedinstveni ritam." Mi ne osjećamo događaj kroz beskonačnost kontinuuma, nego u vremenu tog ritma. Taj ritam je ekologija: on sudjeluje u beskonačnom potencijalu svih trajanja koja su se mogla okupiti u taj izraz jedinstvenosti. Ali to je striktno taj jedinstveni vremenski potpis – zvučna odnosno matrica onoga sada-i-ovdje. Taj ritam sada-i-ovdje je ekološki, budući da u svome uobličavanju nosi neostvarene izraze svih vremena svoga nastajanja. Ne nosi ih kao odluke koje treba isključiti, nego kao propozicije za rub.

Propozicije za rub

"A budući da volim razmišljati u algoritmima, volim razmišljati [...] o tim uputama kao o malenim jezičnim strojevima koji proizvode te stvari koje se nazivaju arabeskama, tenduovima ili piruetama."¹⁷ Propozicije mogu biti jezični strojevi. Ali one nisu zasnovane na jeziku u tom smislu da djeluju označavajuće. Propozicije su platforme za odnose koji mogu naći svoj vodič u jeziku.

17 Transkript intervjua Johna Tuse s Williamom Forsytheom, http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/forsythe_transcript.html.

Forsytheovi jezični strojevi su više od jezika. Oni su propozicijski algoritmi. Algoritmi su ponovljene jednadžbe koje se mogu razvijati kroz nasumičnost svoje razlike u ponavljanju. U računalnim sustavima pomak se često izražava ugrađenom nasumičnošću u algoritmu, koja s vremenom uzrokuje promjenu prvobitnih uvjeta. To je u matematici poznato pod imenom probabilističkih algoritama. Ključ je u tome što je nasumičnost dio njihove logike.

Forsytheovi algoritmi su oruđe za stvaranje koreografskih propozicija: oni stvaraju ontogenetsko polje. To ontogenetsko polje stvara uvjete za ekologije doživljaja. Za Forsythea su te ekologije često nastanjene plešućim tijelima. Ali u slučaju njegovih koreografskih objekata možda će se umjesto toga usredotočiti na ekologiju materije. Bilo kako bilo, ekološko polje organizira tijela.¹⁸ Taj vid organizacije nije smještanje tijela u stabilan prostor-vrijeme. To je aktivnost koja stvara uvjete za stvaranje prostorâ-vremenâ susreta između tijelâ i tla, između zraka i zvuka, između svjetlosti i pokreta. To neprestano rekombiniranje materije i forme zahtijeva određena ponavljanja koja su usklađena s nasumičnim učincima algoritama. Tu je propozicija algoritma imanentna njegovu razvijanju u prostorima-vremenima doživljaja: njegova algoritamska neizvjesnost potiče pojavu odnosnih vrijednosti koje nikada ranije nisu ustanovljene.

18 Forsythe često govori o svome koreografskom radu kao o "organiziranju tijelâ". U pogledu suradnje s Thomom Willemsom Forsythe kaže: "On uvijek želi znati što mislimo i ja ne kažem ništa, jer mi samo [...] organiziramo tijela." (transkript intervjua Johna Tuse s Williamom Forsytheom, http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/forsythe_transcript.shtml).

U novije vrijeme Forsythe je proširio taj proces na participacijske instalacije. Poput algoritama prije njih, ti koreografski objekti su propozicije za generiranje odnosnih vrijednosti: to su propozicije za odnosni pokret.¹⁹ Odnosni je zato što se "djelići mogu razviti s bilo koje točke i svaka točka unutar komada sadrži punoću cjeline" (Casperson 2004: 108). Odnosni pokret zato što stvaraju

19 Počinjem razvijati koncept odnosnog pokreta s obzirom na improvizacijski aspekt argentinskog tanga u: *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty* (Minnesota UP, 2007.).

As a movement realizes itself, it stops becoming. It perishes along the nexus of thought-feelings. In Whitehead's terms, it has achieved its satisfaction. There can be no continuity of becoming when an event has taken form. But there can and will be more becoming of continuity: another movement is already folding-through. Pay attention: you will never move through *épaulement* in quite the same way again.

If there were a continuity of becoming, there would be no decisive turn where a feeling was strictly what it had become. There would be no experiencing of the time-signature of a movement event. Everything would be a process. For lived experience, it is necessary for there to be a cut that brings contrast to duration, a decisive turn through which an actual occasion takes form and is felt as such.

Events emerge from a process immanent to their emergence. When the events have fully taken form, they will forever remain what they have become. This arabesque will forever have been this arabesque. Yet every future instance of an arabesque will be affected by the continuum of the arabesque-as-nexus. The arabesque is both absolutely what it is now and an infinity of qualitative arabesque-contributions toward a dancing future. This means that while there is no continuity of becoming for the event *per se*, there is a becoming of continuity on the durational plane of experience. The arabesque-as-nexus is not an event: it contributes the feeling of arabesque for the subsequent arabesque-event.

Movement folds time. In a recent discussion with Forsythe, he commented on the ineffable quality of movement. "All movement is subtraction," he said. "To move is to fold."¹⁵ Movement can never actualize its fullness of potential: each actualization will be a germ in the becoming of continuity. This becoming of continuity will in turn fold into the nexus of perished occasions. Movement folds through its infinite potential to create a multiplying form-taking that rhythmically makes time.

Forsythe writes: "You cannot organize these things from outside. You have to be inside the event"¹⁶. Movement flows from within its own eventness, from the memory of its becoming, now. It folds through this eventness carrying within itself the potential of infinite extension. From within and yet in an absolute outside: on the verge.

Verging on the continuum is a proposition for rhythmic duration. In this process of narrowing through rhythm, an event takes form through a divisional turn that cuts duration. The rhythm of an event's taking form is replete with extensity and intensity. The continuum pervades it and it pervades the continuum. But in the time of the event's actualization it becomes "this singular rhythm." We feel the event not through the infinity of the continuum but in the time of this rhythm. This rhythm is an ecology: it partakes of the infinite potential of all the durations that might have gathered into this expression of singularity. But it is strictly this singular time-signature – a sonorous relational matrix of the here and now. This rhythm of the here and now is ecological because it carries within its taking-form the unrealized expressions of all the times of its making. It carries them not as decisions to exclude, but as propositions for the verge.

Propositions for the Verge

"And because I like to think algorithmically, I like to think [...] of these prescriptions as little language machines that produce these things called arabesques or tendus or pirouettes."¹⁷ Propositions can be language machines. But they are not language-based in the sense of working denotatively. Propositions are platforms for relations that can find their conduit in language.

Forsythe's language machines are more than language. They are propositional algorithms. Algorithms are iterative equations that can evolve through the randomness of their difference in repetition. In computer systems, drift is often expressed through built-in randomness in the algorithm that, over time, causes a tweaking of the primary conditions. These are known in mathematics as probabilistic algorithms. The key is that randomization is part of their logic.

Forsythe's algorithms are a tool for the creation of choreographic propositions: they generate an ontogenetic field. This ontogenetic field seeds the conditions for ecologies of experience. For Forsythe, these ecologies are often populated by dancing bodies. But in the case of his choreographic objects, he may focus instead on an ecology of matter. Either way, the ecological field organizes bodies.¹⁸ This mode of organization is not a situating of bodies in stable spacetime. It is an activity that creates the conditions for the creation of spacetimes of encounters between bodies and ground, between air and sound, between light and movement. This constant recombination of matter-form calls forth certain iterations which are in tune with the randomized effects of the algorithms. Here, the proposition of the algorithm is immanent to its unfolding in spacetimes of experience: its algorithmic uncertainty occasions the appearance of qualities of relations never before ascertained.

More recently, Forsythe has extended this process to participatory installations. Like the algorithms before them, these choreographic objects are propositions for the generating of qualities of relation: they are propositions for relational movement.¹⁹ Relational because "pieces can be developed from any point, and any point within a piece comprises the fullness of the whole" (Casperson 2004: 108). Relational movement because they create ecologies of encounter. Propositional because they "constitute

15 Conversation with William Forsythe, Amsterdam, June 3, 2008.

16 In Mike Figgis, *Just Dancing Around* (Kultur Video, 2007) DVD.

17 Transcript of the John Tusa Interview with William Forsythe http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/forsythe_transcript.shtml.

18 Forsythe often refers to his choreographic work as "organizing bodies." With reference to his collaboration with Thom Willems, Forsythe says: He always wants to know what are we thinking and I say nothing, we're just [...] organising bodies" (Transcript of the John Tusa Interview with William Forsythe http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/forsythe_transcript.shtml)

19 I begin to develop the concept of relational movement in relation to the improvisational aspect of Argentine Tango in *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty* (Minnesota UP, 2007).



ekologije susreta. Propozicijski zato što "sačinjavaju izvor za izviranje osjećaja koji nije vezan uz puku činjenicu" (Whitehead 1978: 186). Propozicije na rubu zato što sukonstituiraju konkretne prigode koje su i same imanentne njihovu odvijanju kao događaja.

Poput njegovih koreografija, Forsytheovi koreografski objekti su stvoreni s veoma preciznim imanentnim uvjetima za pokret: oni ustraju na preciznosti parametara za pokret, a da ne lišavaju pokret njegova potencijala za događajnost. Oni su nepredvidljivi u svojim učincima, a ipak su brižljivo oblikovani u smjeru sudjelovanja. Oni su objektivi bačeni u svijet, pozivi na kretanje-sa. Forsythe govori o traženju fizičkih rješenja za dramaturške propozicije.²⁰ Koreografski objekti su dizajnirani tako da izazivaju fizička rješenja koja teže navikama čak i kada se okreću prema kontrastu novoga. To novo se javlja odnosno, aktivirano propozicijama koje su uglavljene u potencijalnu primjenu koreografskih objekata. Oni ne djeluju po individualnoj volji: oni pokreću odnos.

Forsythea više zanima savijanje prostora nego uobličavanje tijela.²¹ Njegove koreografske propozicije započinju s tim savijanjem, aktivirajući kreativnu napetost između virtualne ekstenzivnosti ritma trajanja i konkretne intenzivnosti nekog kretanja u vremenu. Od stvaranja okolišnih uvjeta za izvedbu do stvaranja propozicija za odnosni pokret, Forsytheov rad ostaje aktivnost koja se savija prema naprijed, u složen ekološki nekus. Budući da je Forsythe koreograf projektila pokreta, njegov rad čini osjetnom odnosnost pokreta kao silu same materije.

Uzmimo *Scattered Crowd* (2002).²² Taj koreografski objekt uključuje četiri tisuće bijelih balona koji lebde u zvučnoj struji. Sami baloni nisu propozicija. Propozicija je izražena njihovim zastrašujućim volumenom i njegovim doprinosom stvaranju jedinstvenih prostora-vremena eksperimentiranja. *Scattered Crowd* govori o kvaliteti kretanja-kroz – o bjelini, prozračnosti, lakoći – tako da sukonstituiranje prostora-vremena doživljaja postaje pokret-sa: odnosni okoliš poziva odnosni pokret, koji stvara ekologiju događaja.

U *Scattered Crowd* način na koji se razvija volumen prostorije istovjetan je s uspostavom vremena događaja. Promjena afektivnog tona prostora-vremena nije željena od pojedinačnih sudionika. Ona se događa u odnosnom postojanju: prostorija pokreće sudionike da promijene kompoziciju vremena događaja. Preciznost propozicije susreće se s nepredvidljivošću događaja. Kako bi se postigla takva jedinstvenost doživljaja, poticajna ograničenja koja su imanentna propoziciji moraju biti i sažeta i otvorena. Kada ona djeluje, pokreće se čitava atmosfera.

Scattered Crowd je sustav vremenskih prilika u zatvorenom prostoru, platforma za postajanje okolišnoga, "koreografija za ljude i otvoreni prostor".²³ Vrijeme doslovce leti. Bijela prozračnost, aktivna u početnosti, baloni izazivaju, mijenjajući osjećaj za ograničenost prostorije. Pokret se opušta u vlastitu voluminoznost, bijeli baloni prizivaju prijevoje molekularnosti, neizrecivi prostori-vremena doživljaja koji određuju naše kretanje.

Drugi put - Algoritam kontrapunkta, Kitchen Party (Montreal 2008)

Propozicija: *Izvedi pomak u usmjerenju*. Hodaj niz ulicu. Osjeti oblik svoga hoda. Prevedi svoj hod ulicom u hod stepeništem. Sjedni s tim osjećajem stepeništa. Skini čizme.

Propozicija: *Ispusti krivulju*. Baci pogled u dnevnu sobu. Zamijeti jedinstveni prazni prostor na kauču. Osjeti pomak u ekvilibriju dok ti se tijelo počinje kriviti prema sposobnosti sjedanja. Uzmi tu tendenciju krivljenja i prebaci je u osjećaj hodanja. Još dok hodaš pokraj dnevne sobe, osjeti zakrivljujući potencijal sjedanja na kauč.

Propozicija: *Razvij se s produžetkom nagiba*. Izvuci jednu liniju iz svoga hoda. Prati njezin produžetak. Ostavi liniju na mjestu i manevriraj oko nje. Nađi se u kuhinji.

Propozicija: Eksperimentiraj sa sposobnošću frižidera da bude kauč.

²⁰ Usp. Petera Boenisch za primjer načina na koji Forsythe poziva svoje studente da sudjeluju u stvaranju fizičkih rješenja za dramaturške propozicije u: "Decreation Inc.: William Forsythe's Equations of Bodies before the Name", *Contemporary Theatre Review* 17/1 (2007.), str. 20.

²¹ Razgovor Williama Forsythea i Gerarda Sigmunda u: *Ballett International/Tanz Aktuell* (Berlin: Friedrich Verlag, 2001.).

²² Koreografski objekt Williama Forsythea. Glazba: Ekkehard Ehlers. Premijera: 15. ožujak 2002., Halle 7, Messe Frankfurt, Frankfurt am Main.

²³ *Frankfurter Rundschau* 15 (ožujak 2002.). Usp. <http://www.artsandletters.fau.edu/humanitieschair/scattered.html>.

a source for the origination of feeling which is not tied down to mere datum" (Whitehead 1978: 186). Propositions on the verge because they co-constitute actual occasions themselves immanent to their unfolding as events.

Like his choreographies, Forsythe's choreographic objects are created with very precise immanent conditions for movement: they insist on the precision of parameters for movement without divesting the movement of its potential for eventness. They are unforeseeable in their effects yet carefully crafted toward participation. They are projectiles thrown into the world, invitations to move-with. Forsythe speaks of seeking physical solutions to dramaturgic propositions.²⁰ The choreographic objects are designed to provoke physical solutions that tend toward habit even as they divert toward the contrast of the new. This new emerges relationally, activated by propositions embedded into the choreographic objects' potential deployment. These act not on individual will: they move the relation.

Forsythe is interested more in the folding of space than the form-taking of bodies.²¹ His choreographic propositions begin with this folding, activating a creative tension between the virtual extensity of a durational rhythm and the actual intensity of a moving in time. From creating environmental conditions for performance to creating propositions for relational movement, Forsythe's work remains an activity that folds forward into a complex ecological nexus. As a choreographer of missiles of movement, Forsythe's work makes felt movement's relationality as a force of matter itself.

Take *Scattered Crowd* (2002).²² This choreographic object involves four thousand white balloons suspended in a wash of sound. The balloons themselves are not the proposition. The proposition is expressed through their uncanny volume and its contribution to the creation of singular spacetimes of experimentation. *Scattered Crowd* is about moving-through quality – whiteness, airiness, lightness – such that the co-constituting spacetime of experience becomes a moving-with: relational environment invites relational movement creates ecology of event.

With *Scattered Crowd*, how the room's volume evolves is synonymous with the constituting of event-time. The changing of the affective tone of spacetime is not willed by individual participants. It happens in a relational becoming: the room moves the participants to alter the composition of event-time. Precision of proposition meets unpredictability of event. To achieve such a singularity of experience, the enabling constraints immanent to the proposition have to be both concise and open-ended. When it works, the whole atmosphere is moved.

Scattered Crowd is an indoor weather system, a platform for becoming-environmental, "a choreography for people and open space".²³ Time literally flies. White airiness active in incipency, the balloons entice, altering the sense of the room's containment. Movement eases into its own voluminousness, the white balloons calling forth the folds of molecularity, the ineffable spacetimes of experience that matter our movement.

Take Two - Counterpoint Algorithm, Kitchen Party (Montreal 2008)

Proposition: *Effect an Orientation Shift*. Walk down the street. Feel the shape of your walk. Transduce your street walk into a staircase walk. Sit down with this staircase feeling. Take off your boots.

Proposition: *Drop a Curve*. Glance into the living room. Note the single empty space on the couch. Feel the shift in equilibrium as your body begins to curve toward sit-ability. Take the tendency to curve and shift it into a walking feeling. Even as you walk by the living room, feel the curving potential of couching.

Proposition: *Unfold with Inclination Extension*. Extrude a line from your walk. Trace its extension. Leave the line in place and manoeuvre around it. Find yourself in the kitchen.

Proposition: Experiment with the fridge's couchability.



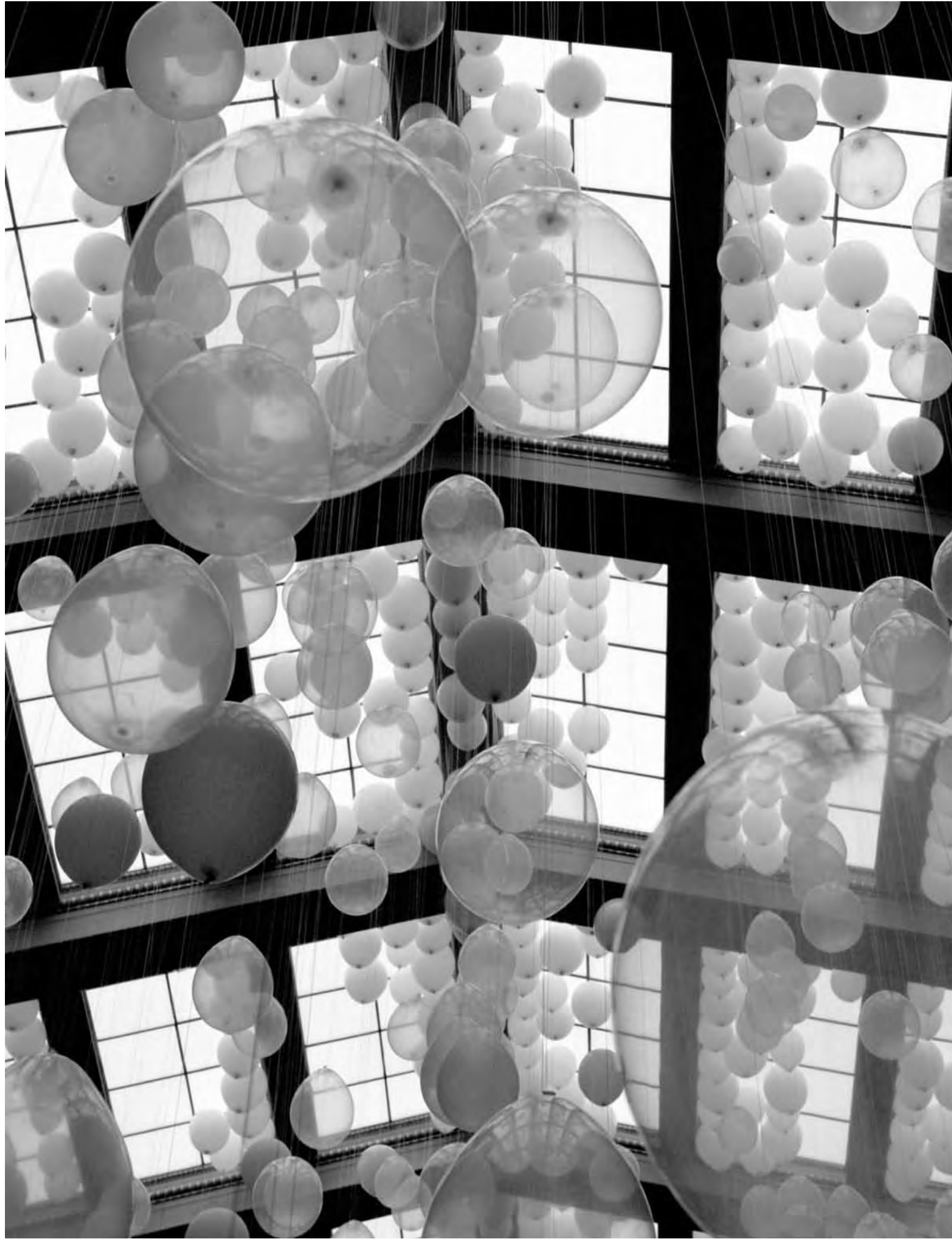
William Forsythe, *Scattered Crowd*, © Gabriel Richter

²⁰ See Peter Boenisch for an example of how Forsythe invites his students to participate in creating physical solutions to dramaturgic propositions in "Decreation Inc.: William Forsythe's Equations of Bodies before the Name", *Contemporary Theatre Review*. Vol. 17(1), 2007, p. 20.

²¹ Conversation between William Forsythe and Gerard Sigmund in *Ballett International/Tanz Aktuell*, numéro annuel 2001, Berlin, Friedrich Verlag, 2001.

²² "Choreographic object" by William Forsythe. Music: Ekkehard Ehlers. Premiere: March 15, 2002, Halle 7, Messe Frankfurt, Frankfurt am Main.

²³ Frankfurter Rundschau 15. März 2002. See <http://www.artsandletters.fau.edu/humanitieschair/scattered.html>.



Scattered Crowd, instalacija koreografa Williama Forsythea u glavnoj dvorani austrijskog parlamenta za ImPulsTanz festival / an installation by choreographer William Forsythe in the main hall of Austria's parliament for the ImPulsTanz festival, 2008, © Peter Duchek

Literatura / Bibliography

Berger, Christiane. Körper denken in Bewegung: Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006.

Bergson, Henri. Matière et Mémoire. Paris: PUF, 1939.

Boenisch, Peter M. "Decreation Inc.: William Forsythe's Equations of Bodies before the Name". Contemporary Theatre Review. Vol 7(1), 2007, 15-27.

Caspersen, Dana. "Der Körper Denkt: Form, Sehen, Disziplin und Tanz" in William Forsythe – Denken in Bewegung. Berlin: Henschel Verlag, 2004.

—. "It Starts from Any Point: Bill and the Frankfurt Ballet" in William Forsythe – Choreography and Dance. Ed. Senta Driver. Vol 5, Part 3, 2000, pp. 25-40.

Deleuze, Gilles. Difference and Repetition. Trans. Paul Patton. New York: Columbia UP, 1994.

—. Bergsonism. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Urzone, 1988.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. A Thousand Plateaus. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: Minnesota UP, 1987.

Doruff, Sher. "The Tendency to Trans-: The Political Aesthetics of the Biogrammatic Zone" in Interfaces of Performance. Eds. Maria Chatzichristodoulou, Janis Jeffries and Rachel Zerihan, London, Ashgate Publishing, July 2009.

Evert, Kerstin. Dance Lab: Zeit genössische Tanz und Neue Technologien. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003.

Figgis, Mike. Just Dancing Around. (Kultur Video, 2007) DVD.

Forsythe, William. Suspense. Ed. Markus Weisbeck, Zurich: Ursula Blickle Foundation, 2008.

—. The John Tusa Interviews – Transcript of the John Tusa Interview with William Forsythe BBC 3. Pretisak / Reprinted in Ballet.Magazine, February 2003
http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_03/feb03/interview_bbc_forsythe.htm.

—. "Epaulement and other things – Interview with Valerie Lawson". *Ballet.Magazine*, October 2000.

—. William Forsythe in the Middle – Interview with Julie Copeland. ABC Arts Online. <http://www.abc.net.au/arts/default.htm>.

—. "A philosophical Forsythe discusses dance – An Interview with Donna Perlmutter". *Dance Magazine*, Aug 2001.

Forsythe, William and Sigmund, Gerard. "La pensée chorégraphique. Un entretien de William Forsythe réalisé par Gerald Sigmund" in *Ballett International/Tanz Aktuell*, numéro annuel 2001, Berlin, Friedrich Verlag, 2001.

Haffner, Nik. "Zeit Erkennen" in *William Forsythe – Denken in Bewegung*. Berlin: Henschel Verlag, 2004.

Manning, Erin. *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.

—. *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis: Minnesota UP, 2007.

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke UP, 2002.

Noltenius, Agnes. *Forsythe: Detail* Issy-les-moulineaux: Arte Editions, 2003.

Siegmund, Gerald. "William Forsythe: Räume eröffnen, in denen das Denken sich eriegnen kann" in *William Forsythe – Denken in Bewegung*. Berlin: Henschel Verlag, 2004.

Whitehead, Alfred North. *Process and Reality*. New York: The Free Press, 1978.

—. *Adventures of Ideas*. New York: The Free Press, 1933.



Galen Scorer, *Network Touch*, 2007.

Estetike oslobođenja i taktualnost u instalaciji **Network Touch**

Timothy Jackson

S engleskoga prevela Marina Miladinov

“Jednom kada se prihvati spoznaja da čak i među najbližim ljudskim bićima opstaju neizmjerne udaljenosti, iz toga može izrasti predivan suživot ako ljudi uspiju zavoljeti udaljenost koja je među njima, jer ona omogućuje da svaki od njih vidi drugoga u cijelosti na pozadini neba.”
Rainer Maria Rilke, *Pisma*

Interaktivna izvedbena instalacija *Network Touch*¹ kanadskog umjetnika Galena Scorera otkriva neke od složenih, zaigranih i mistificirajućih aspekata ljudske želje za dodirivanjem drugog ljudskog bića i manifestacije magičnoga. Taj rad također nudi mogućnost razmatranja nekih temeljnih pitanja koja se tiču ljudske naravi i našeg odnosa prema našim tehnološkim produžecima, koje smo sami proizveli i koji nas sada okružuju u onome što je Roy Ascott nazvao *telematskim zagrljajem*.² U ovom članku prikazat ću neka razmatranja mogućih implikacija načina na koji taj specifični umjetnički sustav funkcionira u svjetlu teorije *estetika oslobođenja*.

Estetika oslobođenja su teorijska metodologija koju sam razvio za evaluacijsku analizu i interpretaciju pojava. Termin “oslobođenje” koristi se u tom teorijskom konstruktivnom okviru sa čitavom svojom semantičkom rezonancijom. Termin “estetika” koristi se u širem smislu, u svojoj klasičnoj grčkoj definiciji kao *filozofija osjetila*. To značenje stoga smješta estetiku oslobođenja u daleko širi analitički okvir, što ima važan utjecaj na naše koncepcije drugih ogranaka filozofije (poput metafizike i epistemologije, između ostalog). Upravo iz tog razloga koristim tu imenicu u množini, *estetike*, čime želim napomenuti da ta uporaba označava niz značenja za druga područja istraživanja.

Jednostavno rečeno, estetika oslobođenja pozivaju nas da razmotrimo kako naši osjetilni doživljaji oblikuju našu svijest, a samim time i naš doživljaj postojanja. Termin “oslobođenje” očito upućuje na neki određeni željeni smjer, koji ću pobliže istražiti s obzirom na specifični kontekst instalacije *Network Touch*. Teorija estetika oslobođenja tvrdi da je naš senzorijski svijet zatočen u um, tijela i duha može se dogoditi kroz učinak jezika, institucija, sustava vjerovanja i drugih praksi koje nastoje kontrolirati ljudsko djelovanje ili utjecati na nj. Stoga te društvene i kulturne strukture valja pažljivo i trajno izučavati kako bi se razumjelo je li neko iskustvo pretežno oslobađajuće, zatočavajuće ili neka varijacija tih dviju krajnosti. Tada ćemo moći bolje procijeniti vrijednost i značenje takvih pojava na upućeniji i osobniji način.

Estetika oslobođenja su produžetak kritičke teorije u zajedničkoj tvrdnji da je primarni cilj filozofije razumjeti i pokušati prevladati društvene strukture s pomoću kojih se dominira ljudima i potlačuje ih se (u ovom slučaju osjetilnim/kognitivnim zatočenjem). Za razliku od brojnih praksi kritičke teorije, estetika oslobođenja usredotočene su na analizu i interpretaciju individualnih fenomenoloških osjetilnih doživljaja, u nastojanju da se rasvijetli implicitna priroda načina na koji se suočavamo sa svijetom (otkrivajući aparat i metode potlačivanja od strane izvanjskih subjekata), čime se nudi mogućnost poboljšanja ljudskog djelovanja izravnom i namjernom estetskom transformacijom. To je moguće zato što ljudska bića mogu mijenjati svoju osjetilnu svijest mnoštvom tehnika i praksi. Umjetnici i dizajneri mogu pomoći u tom procesu proizvodnjom oslobađajućih estetskih sustava.

Želim reći da su estetika oslobođenja teorija koja nastoji otkriti subjektivnu prirodu postojanja u najširem smislu riječi, kao *bivanja u vremenu*, ali umjetnici novih medija primjenjuju teoriju estetika oslobođenja na osobito bogat način. Često se čini da umjetnici novih medija stvaraju složene sustave kako bi nam otkrili, bilo to namjerno ili kao posljedica njihove prakse, neki fundamentalni aspekt ljudske egzistencije, i to na način koji je radikalno drugačiji od ranije umjetničke prakse. *Network Touch* upravo je takvo umjetničko djelo. Umjetnost novih medija, osobito interaktivni radovi, naglašava umjetnost kao aktivni glagolski oblik, nudeći mogućnost kalemljenja ili presađivanja ljudskog djelovanja natrag u umjetovanje – *arting*. Interaktivna umjetnost doslovce je *apokaliptična*³ u tom smislu da *skida veu*, otkrivajući način na koji je umjetovanje sublimirano u kodirane artefakte na načine koji usmjeravaju vaše interpretacije kao reakcije umjesto interaktivnih razmjena koje bi dopustile značajniji *input* u ponašanje sustava. Za svrhe ovog teksta pozivam čitatelja da primijeni to poimanje estetike oslobođenja na analizu i interpretaciju instalacije *Network Touch* kao primjera estetike oslobođenja i da razmisli o svojim osobnim osjetilnim doživljajima u svjetlu tih ideja. Ovaj tekst trebao bi poslužiti kao virus koji se kreće od kognitivne spoznaje do osjetilne svjesnosti u dinamičnom povratnom odnosu.

Analiza instalacije Network Touch

Umjetnik na sljedeći način opisuje svoj rad:

“Video snimke s dvije kamere, postavljene na dvjema udaljenim lokacijama, stopljene su tako da oblikuju jedinstvenu sliku. Zahvaljujući prilagođenom softveru, čini se da su te slike bešavno spojene. Na objema lokacijama ruka korisnika ulazi u video prostor. Dok pruža ruku u prostor, on vidi kako se još nečija ruka pruža i nastoji dohvatiti njegovu ruku. Kako se te dvije ruke približavaju i naposljetku dotiču, aktiviraju se zvukovi i riječi koji označavaju taj trenutak dodira. Dvoje sudionika zaigrano se ‘dodiruje’ i stvara glazbu jedno s pomoću drugoga, poetski dajući referenciji novi oblik i smisao.”⁴

1 Dokumentacija koju je pripremio umjetnik dostupna je na: <http://www.galen.ca/art/networktouch/index.php>.

2 Roy Ascott, “Is There Love in the Telematic Embrace?” *Art Journal* 49:3 (1990.), str. 241-7. Dostupno na: http://telematic.walkerart.org/overview/overview_ascott.html.

3 “Riječ *apokalipsa* izvorno nije imala nikakve veze s krajem svijeta ili razdobljem užasne i razorne tranzicije. Ona je doslovce značila “skidanje vela.” Radi se o grčkoj imenici *apokalupsis*, koja dolazi od glagola *apokalupto*, “disclose or uncover” (Liddell & Scott, Greek-English Lexicon, Oxford, 1972., str. 86), a tvori se dodavanjem prijedloga “apo” grčkom glagolu *kalupto*, (Liddell & Scott. str. 346) i usko je povezana s imenicom *kalputa*, “veo”. Stoga je ta riječ doslovce značila “otkriti skidanjem vela.” Direktni citat s mrežne stranice <http://vincentbridges.com/tag/revelations/>.

4 Isječak iz dokumentacije koju je pripremio umjetnik nalazi se na mrežnoj stranici <http://www.galen.ca/art/networktouch/index.php>.

Moje iskustvo s tim radom je odulje, složeno, kolaboracijsko i uvelike subjektivno. Stoga je važno da ga opišem ponešto detaljnije. Osnovao sam i vodio *Synth/Ops Research Group* dok sam predavao na Odsjeku za nove medije na sveučilištu Ryerson u Torontu od 2001. do 2004. godine. Galen Scorer je u to vrijeme istraživao nove medije na našem sveučilištu i bio je član našeg istraživačkog tima. Osnovao sam *Synth/Ops Research Group* kako bih razvio umjetničke sustave koji koriste mrežu kao primarno oruđe umjetničke prakse. *Network Touch* bio je jedan od prvih radova nastalih u našem laboratoriju i izveden je nekoliko puta u nizu različitih konteksta od 2002. godine, s interaktivnim kontaktima u Francuskoj, Kanadi, Velikoj Britaniji i SAD-u. Jedno od ključnih područja interesa naše istraživačke skupine bilo je kako bi novi mediji mogli omogućiti nove oblike bliske ljudske interakcije uz uporabu mreže.

Prvo iskustvo s tim radom imao sam za vrijeme testiranja prototipa u našem laboratoriju, gdje smo Galen i ja u susjednim sobama bili u međusobnoj interakciji. Tijekom tog testiranja prvi put sam doživio povratni haptički osjet koji je proizvela moja tjelesna i kognitivna interakcija s radom, u suradnji s Galenom. Taj osjet dogodio se kada je izgledalo kao da se naše ruke dodiruju na ekranu, a ja sam osjetio žmarce u ruci koju sam koristio u interakciji sa sustavom. Bio je to bogat i značajan trenutak, koji sada mogu opisati kao manifestaciju estetike oslobođenja. U ono vrijeme nisam imao jezika kojim bih adekvatno opisao taj fenomen, budući da mi je bilo jasno da nije došlo do stvarnog tjelesnog dodira. Osim toga, osjet je bio smješten *unutar* moje ruke umjesto uobičajene indukcije pritiska na kožu/mišiće/kosti ili *skinterface*. Jesam li doživio neki oblik teleportacije? Jesam li bio u onome što je William Gibson zamislio kao *cyberspace* prije njegova postojanja u svome romanu *Neuromancer* (1984.), kao nekoj *suosjetilnoj halucinaciji* koju su proizveli moj voljni kontakt s tom napravom i interakcija televizijskih Galenovih ruku s mojima na ekranu? I koja je bila uloga mog djelovanja u tom doživljaju? Jesam li bio opčinjen ili sam naprosto doživio dugi oblik kognitivne i tjelesne adaptacije?

Bila su to neka od mnogih pitanja koja su mi preplavila um prevelikom brzinom, a da bih ih mogao pojmiti. Ono sa čime sam se susreo bilo je izvan ili onkraj mogućnosti koje pruža jezik, a moja sjećanja na prijašnja iskustva nisu mi pružila utočište. Našao sam se u nekoj novoj vrsti uzvišenog estetskog iskustva. Otkrio sam, barem za sebe, drugačiji oblik neposrednog doživljaja bivanja u promijenjenom obliku prostora/vremena. Bilo je to iskonsko, neposredno i izravno iskustvo. To paralingvističko iskustvo izaziva strahopoštovanje, a ne nudi nikakvo sredstvo za adekvatno priopćavanje tog bogatstva. U doživljajima poput ovoga počinjemo shvaćati zbog čega se prisutnost ili aura nekog umjetničkog djela gubi kada ga prati jezik. Također počinjemo shvaćati da bi mnoga od naših najznačajnijih iskustava možda također moglo biti nemoguće priopćiti. Arthur Burton i Lewis Heller nude neke kontekstualne opservacije za takvo iskustvo u sljedećem ulomku:

- 5 Arthur Burton i Lewis Heller, "The Touching of the Body", *Psychoanalytic Review* 51A (1964.), str. 122-134.

Kako se kulture razvijaju, osjetilna spoznatljivost neposrednog iskustva obično se povlači za volju intelektualnih oblika koji su konceptualnije naravi. Možda je osnovni primjer takvog procesa jezik, koji se razvija na nevjerojatno složen način, a jezični oblici često stvaraju realnost umjesto da je slijede. Zastranjenja od takvih oblika često se smatraju patološkima, a da se ne istraže nužno njihovo egzistencijalno značenje ili geneza. Dakako, nema ništa loše u konceptualizaciji, ali ponekad zaboravljamo da koncept, želi li biti istinski komunikativan, mora prenositi poruku na nižoj razini, odnosno imati emocionalno značenje. Primitivni čovjek imao je koncepte, ali oni su bili neposrednije vezani uz njegov osobni iskustveni svijet, a u tom iskustvu njegovo je tijelo igralo jedinstvenu posredničku ulogu... Stoga, kada kultura dosegne više društvene oblike, ona se isušuje apstrakcijama i umanjuje neposrednost osobnog iskustva.⁵

To samoisušivanje kulture indikativna je ideja. Kako se jezik razvija (na primjer engleski), on teži višim stupnjevima specifičnosti i doista počinje *stvarati realnost umjesto da je slijedi*. Pojam "estetika" je bogat primjer. Podrijetlom je iz antičke Grčke, gdje je izrazito evokativno označavao filozofiju osjetila (matricu našeg doživljaja egzistencije), a danas je zatočen u diskurs o idejama ukusa i ljepote, koji je prvenstveno opsjednut umjetničkim predmetima. Engleska riječ *art* vuče podrijetlo iz indoeuropskog korijena glagola *ars* (prilagoditi, pridružiti), a razvila se u imenicu koja svodi ljude na ulogu pasivnih promatrača. Nije čudo da naši jezici nude neadekvatne tehnologije za bogato značenje i zahtijevaju metaforičke uporabe kako bi uopće započeli artikulirati susret s interaktivnom izvedbenom prirodom radova kao što je *Network Touch*.

Biti u interakciji s tim radom znači biti uronjen u kinematsku projekciju vlastite tjelesne prisutnosti u telematski prostor prikazan na ekranu, koji stapa vašu prisutnost u stvarnom vremenu s prisutnošću drugoga u drugom prostoru. U tom performansu stupate na pozornicu ulaskom u domet kamere, a kada dodirnete drugoga, vidite primamljivu iluziju da bi se vaš um mogao pretvoriti u doživljaj magije pokušate li nešto za što znate da je nemoguće. Umjetnik opisuje taj trenutak virtualnog dodira u sljedećem ulomku:

U trenutku dodira mi dajemo referenciju sebi samima i našoj okolini. Dodir nas ne usmjerava samo prostorno, nego nas i simbolički usmjerava prema drugome. Ideja instalacije *Network Touch* igra se s mogućnostima i nemogućnostima tog trenutka u *cyberspaceu*, gdje dvoje ljudi pokušava i uspijeva ostvariti haptičku vezu.⁶

- 6 Isječak iz dokumentacije koju je pripremio umjetnik nalazi se na mrežnoj stranici <http://www.galen.ca/art/networktouch/index.php>.

Za razliku od iluzije, magija je umijeće utjecanja na događaje i proizvodnje čudesa koja su stvarna. To je drevna distinkcija, jer Platon nas veoma energično upozorava u *Državi* da se čuvamo umjetnika koji stvaraju iluzije, budući da su to lašci koji mogu manipulirati lakovjernima. Iako ponekad, kako nam pokazuju Iluzionisti iz različitih svjetskih mitologija, treba lagati kako bi se istina prenijela u obliku u kojem će biti shvaćena. Scorer postaje Iluzionistom koji nam predstavlja iluziju na način koji je lako razotkriti, otkrivajući tako i magičnost susreta. Magija počiva u našoj vlastitoj prirodi, jer mi ljudi nastojimo dohvatiti nemoguće, dodirnuti ono što se nikada ne može dodirnuti u jedinstvenom trenutku našeg bivanja u vremenu.

Interpretacija instalacije Network Touch

Umjetnost razotkriva. Umjetnost transformira. Umjetnost koristi metaforu kako bi razotkrila i transformirala našu percepciju, naše osjete, a samim time i našu individualnu i kolektivnu svijest. Djela s područja novih medija sastoje se od četiri glavna područja aktivnosti: umjetnosti, dizajna, tehnologije i ideja. Iako bismo mogli ustvrditi da je to slučaj sa svim umjetničkim djelima, želim se ovdje ograničiti na opservaciju specifičnosti radova s područja novih medija. Umjetnost koristi metaforu za prijenos značenja. Dizajn rješava komunikacijske probleme. Tehnologija nudi oruđe i medije koji su potrebni za komunikaciju putem metafore. A ideje izranjaju iz analize i interpretacije spoja prethodnih triju elemenata. Očito je da ta četiri elementa surađuju u složenim odnosima koji onemogućuju svako oštro razdvajanje, ali svako od ta četiri područja ipak ostaje zasebno po svojoj funkciji.

Bogatstvo umjetnosti novih medija svjedoči o dinamičnoj ravnoteži tih četiriju elemenata. Elegantna napetost koja se ostvaruje u tim radovima dopušta metafori da očituje magiju u našoj interpretaciji ili interpretacijama. Interaktivni radovi visokog stupnja uronjenosti i varijabilnosti ljudskog *inputa* i društvene interakcije eksponencijalno su *otvoreni* za proizvodnju niza interpretacija i nude mogućnost nastanka društvenih interakcija. *Network Touch* započinje kada dvoje (ili više) sudionika uključe njegovu funkciju. Bez sudionika u interakciji rad ne funkcionira. Međutim, interpretacija takvog rada još je složenija od toga.

Interpretacija interaktivnog rada kao što je *Network Touch* može krenuti s barem tri različita kontekstualna gledišta. Ta tri hermeneutička konteksta su: sudionik/sudionici, publika/publike i spoj elemenata koji su integrirani u čitavo djelo kao estetski sustav značenja. Gledište sudionika karakterizira uranjanje, djelovanje i kolaboracijsko sudjelovanje. Publika ili gledatelj performansa/instalacije vidi sudionike koji su prisutni na toj fizičkoj lokaciji, kao i prisutnost oboje sudionika na kinematskom ekranu. Treća perspektiva dopušta nam da razmotrimo širu interpretaciju značenja rada s obzirom na specifičnost kontekstualnih čimbenika poput društvene, političke, institucionalne i kulturne demografije djela u vremenu i mjestu/mjestima *in situ*.

Fenomenološki doživljaj sudionika u interakciji je ulazak u neku vrstu kinematske suspenzije njihova tijela u telematskom prostoru koji vide, a često i čuju, budući da se u većini instalacija proizvede zvuk kada se sudionici virtualno dotaknu u kompozitu. U instalacijama nakon 2006. video slike kompozitnog neba također se javljaju u pozadini, što dodatno sugerira neku vrstu dovršenja kada se sudionici virtualno *dotaknu*. Sudionik se kinematski teleportira u virtualni prostor koji proizvode kamere na svakoj od lokacija i zatim ga stapaju s pomoću odgovarajućeg softvera. Taj telematski tunel stvara mogućnost za snažne emocionalne reakcije sudionika.

Sustav je veoma sveprisutan i nudi transparentno sučelje koje omogućuje prostorno-vremensku jasnoću unatoč kašnjenju slike zbog vremenskog zaostataka koji nastupa uslijed obrade slike i mrežnog prijenosa podataka, kao i gubitka kvalitete slike na ekranu, koja se često pikselizira. Ta tromost i distorzija signala u niskoj rezoluciji pridonose nježnosti rada i također otkrivaju prirodu njegove produkcije. Sudionici se prilagođavaju uvjetima na način koji rezultira akutnijom sviješću i intencionalnošću njihovih gesti i stvara dramatičniji osjećaj za vrijeme dok čekaju povratna djelovanja. To često potiče veoma proizvoljnu i zaigranu usmjerenost rada. Interpretacije sudionika su osobne, ali oni ih do određene mjere i dijele s udaljenim suradnikom. Mogli bismo pretpostaviti da su interpretacije s njihova gledišta zasnovane na osjećaju kako je to (za njih) *virtualno dotaknuti nekoga tko fizički postoji u drugom prostoru i vremenu*.

Publika ili gledatelj tog djela koji ne sudjeluje (barem trenutno) u interakciji s njime uvodi novu perspektivu za interpretaciju. Oni vide spektakl događaja i stoga stvaraju kazališne i kinematske asocijacije, kao i druge izvedbene i institucionalne pretpostavke koje implicira mjesto događanja *in situ* i percipirani kontekst udaljenog participacijskog konteksta. Na primjer, ako su mjesta događanja neki centar suvremene umjetnosti i muzej znanosti, postoji implicitni i apriorni sklop očekivanja koja mogu utjecati na sudionike i članove publike na način koji ih predisponira za određene interpretacije, ili pak za nemogućnost da uopće percipiraju to djelo kao umjetnost. Budući da si promatrači također mogu uzeti vremena da se pozabave kognitivnim razmatranjem smisla tog bihevioralnog fenomena, oni mogu poslužiti kao svjedoci događaja na objektivniji način. Mogu zamijetiti kako se ljudi razlikuju ili repliciraju jedni druge u svojim izvedbenim reakcijama. Kao svjedoci spektakla također mogu razmišljati o vlastitoj spremnosti na interakciju, o tome što bi mogli učiniti da su u interakciji, i tako projicirati moguće

budućnosti u evoluciji rada. Mogli bi se također zapitati bi li njihove geste i radnje zamolile ili zahtijevale reakcije drugih, nepoznatih i dalekih osoba u smislu poziva i odgovora. Za razliku od doživljaja s umjetnošću koja je zatvoreni sustav ili statičan umjetnički predmet, subjekti i akteri ovoga djela su ljudi. Oni si mogu uzeti vremena za promišljanje kako bi i/ili možda da li bi se uopće željelo virtualno dotaknuti nekoga tko nije tu i zašto.

To nas dovodi do šireg promišljanja značenja takvog umjetničkog sustava. Što je to u ljudskom imaginariju što nas navodi da činimo stvari koje nisu stvarne i postupamo kao da jesu? A kad to činimo, u kojem trenutku prestajemo razlikovati iluziju i magiju? Točka na kojoj više kolektivno ne primjećujemo nikakvu razliku ili nas za nju više nije briga trenutak je u kojemu možemo biti sigurni da je umjetna inteligencija doista stigla. To se neće dogoditi zato što će strojevi postići osjećajnost, nego zbog ljudske bezosjećajnosti. Takav scenarij otkriva prijetnju nadolazeće bezosjećajnosti, kao i našu začudnu težnju za stapanjem s proizvodima svojih ruku i umova. Možda su ta nostalgija za budućnošću strojnih subjekata, kojima smo grubo predali svoje djelovanje, i naša krivnja naposljetku puki znak ograničenosti ljudske svijesti ili apoteoze prometejskog eksperimenta s ljudima i tehnologijom. Taj poriv čovjeka da se odrekne svoga djelovanja po definiciji i u praksi, kao i poriv da učini suvišnom svijest, a time i svoju osjećajnu egzistenciju, specifični je *thanatos*⁷ našeg vremena.

- 7 *Thanatos* se odnosi na želju za smrću. U grčkoj mitologiji Thanatos je bio bog i personifikacija smrti.

Network Touch je djelo koje ipak još pokazuje humanističku usredotočenost, budući da zahtijeva osjećajna bića kako bi funkcioniralo kao umjetnički sustav. Iako možemo programirati robote da oponašaju ljudsku interakciju u ovom radu, to bi uspjelo jedino kao iluzija interakcije. Upravo kroz varijabilnost ljudskih interakcija, potaknutih našim nadama, željama i zaigranim naravima, *Network Touch* pokazuje magiju, nudeći nam refleksiju o ljudskoj prirodi. Ustvari, *mi jesmo magija* u tom umjetničkom djelu.

Naposljetku, u svakoj interpretaciji ovog rada moramo priznati da on funkcionira kao oblik performansa prije nego kazalište. On nudi i ponešto kazališne produkcije u smislu tehnologije i fizičkog sučelja, ali naposljetku se radi o tome što ljudi učine s njime, jer on ne funkcionira kao nositelj režiranog susreta s mimezom usmjerenom s pozornice na publiku. Djelo Umberta Eca *Opera aperta*⁸ (Otvoreno djelo) istražuje potencijalnu interaktivnu i participacijsku ulogu gledatelja. *Network Touch* otvara djelo na radikalni način prema sudioniku i također prema gledatelju, nudeći samo portal i sinestetsku povratnu informaciju, kao i početni poticaj potencijalnim sudionicima. Njegovo stvarno bogatstvo počiva u načinu na koji ga ljudi koriste kao produžetak svoje volje i empatije koju osjećaju jedni za druge. To stvara nježnost koja se rijetko susreće u eksperimentalnoj umjetnosti prošlog stoljeća i radikalno je novog tipa u odnosu na mimetičku i didaktičku umjetnost proteklih triju tisućljeća.

- 8 Djelo *Opera aperta* objavljeno je na talijanskom 1962. godine i u njemu Umberto Eco predlaže angažiranije i participacijske oblike interakcije s publikom. Engleski prijevod objavljen je 1989. (*The Open Work*, Harvard University Press). To djelo, zajedno s knjigom *Travels in Hypereality* (Harcourt Brace Jovanovich, 1983), koja svjedoči o usponu simulacije u obliku putopisa kroz SAD, predviđalo je apokaliptično kraj dominantnih umjetničkih praksi utemeljenih na pasivnoj recepciji publike.

Network Touch i taktualnost

“Ljubav se sastoji u tome da dvije samoće štite, dodiruju i pozdravljaju jedna drugu.”
Rainer Maria Rilke, *Pismo mladom pjesniku*

Kao što sam ranije opisao, taktilna reakcija koji sam u početku doživio s tim radom otkrila je neku vrstu maglovite ontološke istine, ako mogu pripisati ikakvu mjeru autonomnosti svome osjetilnom i kognitivnom djelovanju. Ono sa čime sam se susreo bio je oblik *taktualnosti*. Pojam taktualnog odnosi se na osjetilo dodira, odnosno potječe od njega. Ta uporaba termina uključuje osjet haptičkih podataka putem osjetila dodira, ali također sugerira taktilni refleks proizveden percepcijom dodira. Nalazimo se u interakciji sa svijetom putem dodira tako što potvrđujemo ontološku prirodu predmeta i pojava na koje nailazimo taktilnim sredstvima. Stoga način na koji ja koristim pojam taktualnosti proširuje uporabu tog termina na sredstvo kojim aktualiziramo taktilno poimanje.

Marshall McLuhan iznio je teoriju o slikama na zaslonu kao *taktilnim poticajima*, koji izlaze iz katodne cijevi i ulaze putem osjetila u naša tijela, a zatim u naš um. S vremenom je McLuhanova teorija evoluirala od medija kao poruke (*message*) do medija kao masaže (*massage*), upućujući na zavodljiviji, iskonski susret, kao i na važan pomak s *logosa* na *mythos*. McLuhanova ideja o *skenirajućem prstu* bila je doslovna, budući da “taktilna slika ne uključuje toliko dodir na koži, koliko interakciju ili kontakt osjetila s osjetilom, dodira s vidom, sa zvukom, s pokretom.”⁹ Taktualnost je stoga u slučaju instalacije *Network Touch* sinestetska interakcija koja miješa normativne i implicitne oblike razumijevanja i predlaže neku vrstu “međumijevanja” (*interstanding*).

- 9 Pisma Marshalla McLuhana, ur. M. Molinaro i dr. (Toronto: Oxford University Press, 1987.), str. 287.

Pomalo jezovita priroda tog iskustva tjera nas da razmislimo o načinu na koji stupamo u interakciju s drugim posredovanim sustavima i jesmo li mi činitelji ili subjekti u tim odnosima. Kakve oblike oslobođenja nude izvedbene geste i interpretacije? *Network Touch* izaziva prostorno-vremensku zamagljenost u doživljajima sudionika, koja nudi mogućnosti za otkrivanje novih oblika bivanja u vremenu i prostoru te nas također pretvara iz pasivnih, posredovanih subjekata u aktivne, posredujuće aktere. Ovaj rad također rasvjetljava našu sposobnost za suosjećanje, nježnost i radost – čak i u društvu nepoznatih. Možda je najprivlačnije to što otkriva potrebu za stvarnim ljudskim dodirima u našim primarnim doživljajima i specifičan patos čovjeka – kao stvorenja koje nastoji premostiti nemoguće udaljenosti kako bi se blisko povežalo s drugim.



Galen Scorer, *Network Touch*, 2007.

Liberation Aesthetics and Tactuality in Network Touch

Timothy Jackson

“Once the realization is accepted that even between the closest human beings infinite distances continue, a wonderful living side by side can grow, if they succeed in loving the distance between them which makes it possible for each to see the other whole against the sky.”

from *Letters*, Rainer Maria Rilke

1 Documentation prepared by the artist available online at: <http://www.galen.ca/art/networktouch/index.php>

2 Ascott, Roy. 1990. “Is There Love in the Telematic Embrace?” *Art Journal*. New York: College Arts Association of America. 49:3. pp. 241-7. Available online at: http://telematic.walkerart.org/overview/overview_ascott.html

The interactive performative installation *Network Touch*¹ by Canadian artist Galen Scorer reveals some of the complex, playful, and mystifying aspects of the human desire to touch another human and the manifestation of magic. This work also offers an opportunity to consider some underlying questions concerning human nature and our relationship to our technological extensions, which we have produced and now surrounds us in what Roy Ascott has described as a *telematic embrace*.² In this essay, I will offer some considerations of the possible implications of how this particular art system functions in light of the theory of *liberation aesthetics*.

Liberation aesthetics is a theoretical methodology I have developed for the evaluative analysis and interpretation of phenomena. The term “liberation” is used in this theoretical construct given all of its semantic resonance. The term “aesthetics” is used broadly in its classical Greek definition as: *the philosophy of the senses*. This meaning therefore positions liberation aesthetics in a much wider frame of analysis, which has significant impact upon our conceptions of other branches of philosophy (such as Metaphysics and Epistemology, among others). It is for this reason that I use the plural form *aesthetics*, indicating that this usage denotes a range of signification to other areas of study.

Simply stated, liberation aesthetics invites one to consider how our sensory experiences shape our consciousness, and by extension, our experience of existence. The term liberation clearly points toward a particular direction as desired which I will examine in more depth in light of the specific context of *Network Touch*. The theory of liberation aesthetics asserts that our sensorium can be incarcerated. This incarceration of the mind, body, and spirit can occur through the effects of language, institutions, belief systems, and other practices which seek to control or influence human agency. These social and cultural structures must therefore be carefully examined on an ongoing basis to comprehend whether an experience is more liberating, incarcerating, or some variation of these two extremes. Then we may better assess the value and meaning of such phenomena in a more informed and personal manner.

Liberation aesthetics is an extension of critical theory in the shared assertion that a primary goal of philosophy is to understand and to help overcome the social structures through which people are dominated and oppressed (in this case through sensorial/cognitive incarceration). Unlike many practices of critical theory, liberation aesthetics focuses on the analysis and interpretation of individual phenomenological sensory experiences in an attempt to illuminate the implicit nature of how we encounter the world (revealing the apparatus and methods of oppression by external agents), thus offering the possibility for the enhancement of human agency through direct and willful aesthetic transformation. This is possible since humans can alter their sensory awareness through myriad techniques and practices. Artists and designers can assist this process by producing liberating aesthetic systems.

While I suggest that liberation aesthetics is a theory which seeks to reveal the subjective nature of existence in the widest sense of *being in time*, new media artists seem to engage the theory of liberation aesthetics in a particularly rich manner. Quite often, it seems that new media artists make elaborate systems in order to reveal to us, either by intention or as an effect of their praxis, some fundamental aspect of being human in a manner radically differentiated to previous art praxis. *Network Touch* is such a work of art. New media art, and particularly interactive works, emphasizes the active verb form of art and offers the possibility of grafting or transplanting human agency back into arting. Interactive art is literally *apocalyptic*³ in the sense that it *tears away the veil*, revealing the way arting has been sublimated into encoded artifacts in ways that direct your interpretations as reactions, rather than interactive exchanges that allow for meaningful input into the behavior of the system. For the purposes of the project of this text, I invite the reader to engage this notion of liberation aesthetics in the analysis and interpretation of *Network Touch* as a case study for liberation aesthetics and to reflect upon their personal sensory experiences in light of these ideas. This text is meant to serve as a virus that moves from cognition to sensory awareness in a dynamic feedback relationship.

3 “The word *Apocalypse* originally had nothing to do with the end of the world or of the age or of a terrible destructive transition. Literally it meant: “pulling away the veil.” It is the Greek noun *apokalupsis*, which comes from the verb *apokalupto*, which meant: “to disclose or uncover” (Liddell & Scott. *Greek-English Lexicon*. Oxford. 1972. p. 86), and comes from adding the preposition “apo” to the Greek verb *kalupto*, (Liddell & Scott, p. 346) and is closely associated with the noun *kalputa*, a veil. Thus it really meant: “uncovering by pulling away the veil.” Direct quote from <http://vincentbridges.com/tag/revelations/>.

Analysis of Network Touch

The artist offers the following description of the work:

“The video streams of two cameras from two distant locations are stitched together to form a single image. Using customized software, these images appear to join seamlessly. In both locations a

user's hand enters into the video space. As they reach their hand into the space they also see the hand of someone else reaching out to touch their hand. As the two hands move closer together and finally make contact, sounds and words are triggered signifying that moment of contact. The two participants playfully 'touch' and create music off of each other, poetically giving a new form and understanding to reference."⁴

4 Excerpted from documentation prepared by the artist available online at: <http://www.galen.ca/art/networktouch/index.php>

My experience with this work is lengthy, complex, collaborative, and richly subjective. It is therefore important that I outline my experience in some detail. I founded and directed the Synth/Ops Research Group while a professor in the New Media Program at Ryerson University in Toronto, Ontario from 2001–2004. Galen Scorer was then a new media researcher at the university and was the first member of our research team. I founded the Synth/Ops Research Group in order to develop art systems that made use of the network as a primary tool for arts praxis. *Network Touch* was one of the first works prototyped in our lab and has been performed in several instances and a range of distinct contexts since 2002, connecting interactors in France, Canada, the United Kingdom, and the United States. One of the key areas of interest in our research group was how new media could enable new forms of intimate human interaction using the network.

My first experience with the work was during the prototype testing in our lab, where Galen and I were in adjacent rooms interacting with each other. It was during this test that I first experienced a haptic feedback sensation produced through my physical and cognitive interaction with the work in collaboration with Galen. This sensation was produced when our hands appeared to touch on screen and I sensed a tingling sensation in the hand I was using to interact with the system. This was a rich and meaningful moment, which I can now describe as a manifestation of liberation aesthetics. At the time, I had no language to adequately describe this phenomenon, since I clearly knew that there had been no actual physical contact. In addition, the sensation had resided *inside* my hand, rather than the usual pressure induction of the skin/muscle/bone *skininterface*. Had I experienced a form of teleportation? Had I engaged in what William Gibson imagined cyberspace to be prior to its existence in his novel *Neuromancer* (1984), as a *consensual hallucination* produced through my willful engagement with this device and the televisual hands of Galen and I interacting on screen? And what was the role of my agency in this experience? Was I being mesmerized or simply experiencing another form of cognitive and physical adaptation?

These were a few of the many questions that flooded my mind at a rate too fast to grasp. What I seemed to be encountering was outside or beyond the capacity of language and my memory of previous experiences offered no refuge. I was engaged in a new type of sublime aesthetic experience. I had discovered at least for myself a different form of immediate experience of being in an altered form of space/time. This was a primal, immediate, and direct experience. This paralinguistic experience produces awe while offering no means of adequate communication of the richness. In experiences such as these, we begin to comprehend why the presence or aura of a work of art has fallen when pursued by language. We also begin to realize that many of our most meaningful experiences may also be impossible to communicate. Arthur Burton and Lewis Heller provide some contextual observations for such an experience in the following passage:

As cultures evolve, the sensate qualities of immediate experience tend to be relinquished for intellectual forms more conceptual in nature. Possibly the primary exemplar of such development is language, which grows in an exceedingly complex way, and lingual forms often create rather than follow reality. Deviations from such forms come to be looked upon as pathological without necessarily examining their existential meaning or genesis. There is, of course, nothing wrong with conceptualizing, but we sometimes forget that a concept in order to be truly communicative must carry a message on a lower level, i.e., have emotional meaning. Primitive man had concepts, but they were more immediately related to his personal world of experience, and in this experience his body played a uniquely mediating part... Thus, as culture attains higher social forms it dessicates itself by abstractions and reduces the immediacy of personal experience.⁵

5 Burton, Arthur and Heller, Lewis, "The Touching of the Body", *Psychoanalytic Review*, 51A:122-134, (1964).

This self-dessication of culture is a revelatory notion. As language evolves, (e.g. English) it tends toward higher degrees of specificity and indeed begins to *create rather than follow reality*. The term aesthetics is a rich example. It originates in ancient Greece as a highly evocative term for the philosophy of the senses (the matrix for our experience of existence) and is incarcerated into a discourse on notions of taste and beauty primarily obsessed with art objects. The term *art* is rooted in the Indo-European root of the verb *ars* (to fit, to join) and evolves into a noun that restricts humans to the role of passive spectators. It is no surprise that our languages provide inadequate technologies for rich meaning and require metaphoric uses in order to begin the articulation of an encounter with the interactive performative nature of works such as *Network Touch*.

To interact with this work is to be immersed in a cinematic projection of your physical presence into a telematic space presented on the screen that merges your presence in real time with that of another in another space. You take the stage in this performance by entering into the range of the camera and when you touch another, you see a compelling illusion that your mind may transform



into an experience of magic by attempting something you know to be impossible. The artist describes the moment of virtual contact in the following passage.

At the moment of touch we give reference to our self and to our surrounding. Touch not only spatially orients us but also symbolically orients ourselves to another. The idea of *Network Touch* plays on the possibilities and impossibilities of this moment in cyberspace where two people try and make a haptic connection.⁶

6 Excerpted from documentation prepared by the artist available online at: <http://www.galen.ca/art/networktouch/index.php>.

Unlike illusion, magic is the art of influencing events and producing marvels that are real. This is an ancient distinction, as Plato so vehemently warned us in the *Republic*, of artists who produce illusions as liars who can manipulate the simple-minded. Although sometimes, as the Tricksters of various world mythologies show us, one sometimes must lie to convey the truth in a form it may be understood. Scorer becomes a Trickster who presents us with an illusion in a manner that is simple to unmask, and therefore also reveals the magic of the encounter. The magic resides in our own nature, as humans who attempt to reach out for the impossible, to touch that which can never be touched in the singular moment of our being in time.

Interpretation of Network Touch

Art reveals. Art transforms. Art uses metaphor to reveal and to transform our perception(s) and by extension – our individual and collective consciousness. Works of new media art consist of four principle areas of activity: art, design, technology, and ideas. While we might also assert this as the case for all works of art, I limit the focus of these observations on the particularity of new media works here. Art uses metaphor as the vehicle for meaning. Design solves communication problems. Technology provides the tools and media required for the communication via metaphor. And ideas emerge from the analysis and interpretation of the confluence of the previous three elements. Clearly, all of these four elements work in complex relationships that defy any sharp separation, yet each of the four areas remains distinct in function.

A rich work of new media art manifests a dynamic equilibrium of these four elements. The elegant tension achieved in such works allows metaphor to manifest magic in our interpretation(s). Interactive works with a high degree of immersion and variability for human input and social interplay are exponentially more *open* for the production of a range of interpretations and offer the possibility of emergent social interactions. *Network Touch* begins when two (or more) interactors enable its function. Without the interactors, the work does not function. Yet the interpretation of such a work is even more complex.

An interpretation of an interactive work such as *Network Touch* can take at least three distinct contextual points of view. The three hermeneutic contexts are: the interactor(s), the audience(s), and the confluence of the elements integrated in the entire work as an aesthetic system of meaning. The point of view of the interactor(s) is one of immersion, agency, and collaborative participation. The audience or viewer of the performance/installation sees the interactor present in that physical location as well as the cinematic screen presence of both interactors. The third perspective allows for us to consider the broader interpretation of the meaning of the work given the specificity of the contextual factors such as the social, political, institutional, and cultural demographics of the work in time and place(s) *in situ*.

The phenomenological experience of the interactors is that of entering into a sort of cinematic suspension of their body into a telematic space that they see and often hear since in most installations of the work sound is produced when the interactors virtually touch in the composite. In the installations of the work since 2006, video imagery of a composite sky also appears in the background that provides another suggestion of a sort of completion when the interactors virtually *touch*. The interactor is cinematically teleported into a virtual space produced by the cameras in each location and merged through custom software. This telematic tunnel provides the possibility for powerful emotional reactions by the interactors.

The system is very ubiquitous, offering a transparent interface that allows for a spatiotemporal clarity to exist despite the delay of the image due to the lag created by image processing and network data transfer as well as the lossiness of the often pixelated image on screen. This latency and low resolution artifacting of the signal adds to the tenderness of the work as well as reveals the nature of its production. The interactors adjust to these conditions in a manner that produces a more acute awareness and intentionality of their gestures and creates a more dramatic sense of time as they wait for the resulting actions to occur. This induces often a very willful and playful interactive direction to the work. Their interpretations are therefore personal as well as shared to some degree with their collaborator at a distance. We might surmise that the point of view of the interactors interpretations are based upon what it feels like (to them) to *touch someone virtually who physically exists in another space and time*.

The audience or viewer of the work who is not (at least at the moment) interacting with the work introduces another perspective for interpretation. They perceive the spectacle of the event and therefore conjure the theatrical and cinematic associations as well as other performative and institutional assumptions implied by the venue *in situ* and the perceived context of the distant participatory context. For example, if a contemporary art center and a science museum are the venues participating in the event, there is an implicit *a priori* set of expectations which may influence interactors and audience members in a manner which predisposes them towards particular interpretations, or the failure to perceive the work as art altogether. Since the onlooker also has the luxury of time to engage in cognitive reflection of the meaning of this behavioral phenomenon, they may serve as a witness to the event in a more objective manner. They might notice how people vary or replicate each other in terms of their performative responses. As a witness of the spectacle, they also may reflect upon their willingness to interact, what they may do if they were interacting, and therefore project into possible futures of the evolution of the work. They might also wonder if their gestures or actions might attempt to implore or prompt responses in a call and response manner with the other unknown person(s) at a distance. Unlike experiences with art that is a closed system or a static art object, humans are the subjects and agents of this work. They can take time to reflect upon how and/or perhaps if or why does one want to virtually touch someone who is not there.

This leads us to the broader contemplation of the meaning of such an art system. What is it about the human imaginary that makes us want to do things that are not real and act as if they are? And in so doing, at what point do we fail to distinguish the difference between illusion and magic. The point at which we collectively cannot discern any distinction or cease to care is the moment at which we can be assured that artificial intelligence has indeed arrived. This will have been accomplished not because of machines achieving sentience but rather due to human insentience. Such a scenario reveals the danger of a coming insentience, as well as the curious urge to merge with the products of our hands and minds. Perhaps this nostalgia for a future of machine agents unto which we have crudely handed over our agency as well as our guilt is simply a sign of the limits of human consciousness, or the apotheosis of the Promethean experiment of humans and technology. This human urge to abdicate our agency by definition and in praxis, or otherwise obsolesce our consciousness and hence our sentient existence is a peculiar *thanatos*⁷ of our age.

7 *Thanatos* refers to the desire for death. In Greek mythology, Thanatos was the god who was the personification of death.

Network Touch is a work that still manifests a humanist focus that requires sentient beings in order for it to function as an art system. While we might program robots to mimic human interaction in this work, this would merely succeed as an illusion of interaction. It is through the variability of human interactions driven by our hopes, desires, and playful natures that *Network Touch* manifests magic by offering us a reflection of human nature. Indeed, *we are the magic* in this work of art.

And finally, in any interpretation of this work we must acknowledge that this work functions as a form of performance art rather than theatre. The work offers some stagecraft in terms of the technological system and physical interface; but is ultimately about what people do with it, rather than functioning as a vessel for a scripted encounter with mimesis directed from the stage to the audience. Umberto Eco's *Opera aperta*⁸ (*The Open Work*) explores the potential interactive and participatory role of the spectator. *Network Touch* opens the work in a radical manner to the interactor as well as the spectator, providing only the portal and synaesthetic feedback as an initial inducement to potential interactors. The real richness of the work resides in how people use it as an extension of their will and empathy for each other. This produces a tenderness rarely found in the experimental art of the previous century and is of a radically new order from the mimetic and didactic arts of the past three millennia.

8 Published in Italian in 1962, Umberto Eco's *Opera aperta* suggested more engaged and participatory forms of audience interaction. The work was subsequently published in English in 1989 (*The Open Work*, Harvard University Press). *The Open Work*, along with *Travels in Hypereality* (Harcourt Brace Jovanovich, 1983), which witnesses the ascendancy of simulation in the form of a travelogue through the United States, were both prescient and apocalyptic for dominant art practices based upon passive audience reception.

Network Touch and Tactuality

“Love consists in this, that two solitudes protect and touch and greet each other.”
from *Letters to a Young Poet*, Rainer Maria Rilke

As described previously, the tactile response I had initially experienced with the work offered a sort of nebulous ontological truth if I am to trust my sensorial and cognitive agency with any degree of autonomy. What I had encountered was a form of *tactuality*. The term tactual relates to or proceeds from the sense of touch. This usage includes the sensation of haptic data through our sense of touch as well as suggests the tactile reflex produced by the perception of touch. We interact with the world through touch by confirming the ontological nature of objects and phenomena that we encounter through tactile means. My use of tactuality therefore extends this usage as a means by which we actualize tactile comprehension.

Marshall McLuhan theorized screen images as *tactile promptings* emerging from the cathode ray tube and entering our bodies through our senses and into our mind. Over time, McLuhan's theory evolved from the medium as *message* to *massage*, indicating a more seductive and primal encounter, and a significant shift of his emphasis from *logos* to *mythos*. McLuhan's notion of the

scanning finger was literal since “the tactile image involves not so much the touch of skin as the interplay or contact of sense to sense, of touch with sight, with sound, with movement.”⁹ Tactuality is therefore, in the case of *Network Touch*, a synaesthetic interplay that confounds normative and implicit forms of understanding and suggests a sort of *interstanding*.

9 *Letters of Marshall McLuhan*, eds. M. Molinaro et alia, Toronto: Oxford University Press, 1987, p. 287.

The uncanny nature of the experience asks us to consider how we interact with other mediated systems and whether we are agents or subjects within these relationships. What forms of liberation are provided through performative gestures and interpretations? *Network Touch* induces a spatiotemporal haze in the experiences of interactors that offers possibilities for revealing new forms of being in time and space as well as transforms us from passive mediated subjects to active mediating agents. This work also illuminates our capacity for empathy, tenderness, and joy – even in the company of strangers. Perhaps most compelling is that this work reveals the need for real human touch in our primary experiences and the peculiar pathos of the human condition – as a creature that attempts to span impossible distances to connect intimately with another.



deepblue, you are here, 2008. photo: Tom Bonte

Elementarna kompleksnost

deepblue u razgovoru sa Melanie Fieldseth

S engleskoga prevela Marina Miladinov

Ulazeći u izvedbeni prostor najnovije produkcije deepbluea pod naslovom *you are here* (2008), publika dospijeva na pozornicu, a od nizova sjedala odvojena je urednim rasterom sačinjenim od bijelih listova papira, brižljivo poslaganih po podu pozornice. Nizom mehaničkih i učinkovitih kretnji Heine Røsdal Avdal i Mette Edvardsen, obučeni u identične bijele majice, tamne traperice i tenisice, počinju micati neke od papira, stvarajući vertikalne i horizontalne staze do sjedala. Ispočetka neki gledatelji oklijevaju, ne znajući kako bi postupili. Nitko ne želi učiniti nešto pogrešno ili stati na snježno bijeli list papira. Cilj se čini sasvim jasnim: domoći se redova praznih sjedala koji se jasno razabiru na drugom kraju pozornice, u blještavo osvijetljenom prostoru. Pitanje je kako dospjeti onamo. Postoji li neki sistem, procedura koju valja slijediti? Koja pravila određuju ovakvu situaciju i kako se publika s njome suočava?

Ideja sistema javlja se više puta u ovom intervjuu sa stalnim članovima deepbluea: plesačima i koreografima Heineom Røsdalom Avdalom i Yukiko Shinozaki te skladateljem i dizajnerom zvuka Christophom De Boeckom. Oni su 2002. godine u Bruxellesu oformili deepblue kao kazališnu skupinu i izvedbenu strukturu za performans, ples, glazbu, video i instalacije. Deepblue je neopterećen uobičajenim žanrovskim ogradama ili kazališnim konvencijama. Njegovi članovi usmjereni su na istraživanje, eksperimentiranje i iskušavanje. S njihova gledišta kazalište je situacija sastavljena od kodova koje je moguće istraživati i mijenjati kako bi se na svjetlo izvukle nove perspektive. Kombinirajući različite kontekste iz kojih dolaze i specifične umjetničke interese sa zajedničkim zanimanjem za odnos ljudskih i tehnoloških oblika komunikacije, informacije i sistematizacije u suvremenom društvu, oni žive kazališnu situaciju pretvaraju u svoj laboratorij. Vrijeme, prostor i tijelo; pokret, zvuk i slika; to su konstrukcijski elementi deepblueova rada.

Ali nisu samo ti elementi, uključeni u stvaralački čin i izvedbu, ono što zanima deepblue. Čin doživljava je jednako bitan. Publika igra važnu i složenu ulogu u njihovu radu, naprosto zato što je deepblue promatra kao još jedan inherentan element kazališne situacije s kojim se mora uhvatiti u koštac. Stoga je i publika predmet istraživanja poput bilo kojeg drugog elementa kazališne situacije. U rukama drugih umjetnika, naći se neočekivano na pozornici moglo bi se doživjeti kao provokacija ili neugoda, ali u rukama deepbluea to je igra, spretno izvedena i indikativna za ulogu koju percepcija i iskustvo imaju u njihovu radu.

“Mi ne namećemo publici nikakve radnje. Interakcija s gledateljima u našim produkcijama ne može se smatrati oblikom participacijskog teatra. Publika je naprosto jedan od elemenata koji je već prisutan kada razmišljate o konceptu izvedbe ili kazališta. Naše bavljenje publikom posljedica je strukturiranja teatarskih kodova i izmještanja elemenata koji su prisutni u prostoru teatra unutar šireg okvira, koji je specifičan za svaku pojedinu produkciju. Mi se ne sučeljavamo s publikom; samo uzimamo u obzir činjenicu da je ona dio scenografije. Njezina prisutnost je dio predstave.”

“Osim toga, u mnogim produkcijama prihvaćamo činjenicu da ‘publika’ ustvari ne postoji kao nekakav monolitni blok, što bi sugerirala ta jedinstvena riječ: ‘publika’. Volimo kada se naš rad doživljava na više razina. Uz intelektualnu komponentu i temeljne koncepte naših projekata zasnovanih na istraživanju, tu je i snažan doživljajni aspekt, koji se izražava u zaigranom i dinamičnom aspektu ili pak u osjetilnim situacijama.”

you are here i arhiv

Vodeća postavka predstave *you are here* je kazalište kao arhiv. Avdala je zaintrigirala ideja arhiva kada se našao u situaciji da mora sortirati svoju imovinu i dokumente radi selidbe. Počeo se zanimati za “kako” i “zašto” u procesu arhiviranja; što ćemo sačuvati, kako ćemo to pohraniti i kako taj čin odabira, pohrane i prisjećanja pogađa naš identitet? Čin arhiviranja osobne građe doveo je do usporedbe s kazališnim prostorom kao arhivom prošlih, sadašnjih i budućih predstava, kao i načina na koji tijelo služi kao memorija za plesačevu povijest, izgradnju i koreografije. U očima deepbluea, taj arhiv aktivno pridonosi formaciji svakoga koga dokumentira i svega što dokumentira. On je živ i promjenjiv, prisutan i također odsutan.

U predstavi *you are here* deepblue koristi tu metaforu kako bi istražio potencijal koji je sadržan i stvoren unutar kazališnog prostora, kao i sisteme strukturiranja koji se aktiviraju kako bi se on organizirao. S jedne strane, prostor postaje arhivom u taktilnom i tjelesnom smislu, budući da Avdal i Edvardsenova izvode predmetno usmjerene zadatke s listovima papira, crvenim koncem i drugom arhivskom građom. S druge strane, prisutan je snažan osjećaj digitalizacije, automatizacije pa čak i impersonalizacije, na primjer Avdala and Edvardsenove kao tjelesnih ‘kopija’ jedno drugoga, osjećaja automatiziranog ponavljanja koji stvaraju malobrojni i gotovo istovjetni elementi te proceduralnog i mehaničkog karaktera pokreta i postupaka.

“Kontrast između fizičke akcije i materijalnog svijeta s jedne strane, te svijeta reprezentacija ili informacija s druge, prevladava u predstavi *you are here*. On podsjeća na druge produkcije, koje je pokretala interakcija onoga što je nevidljivo i onoga što je opipljivo. U radnom procesu konzultiralo

se nekoliko kontekstualnih izvora povezanih s fizičkim prostorom i digitalizacijom/apstrakcijom. Knjiga *Sphären* Petera Sloterdijka bila je zanimljivo polazište za raspravu o tome kako se prostor transformira u sferu: prisvajanje prostora stvara nastanjiv prostor. Povijesni razvoji ekstenzivnog mapiranja učinili su da svijet bude moguće imenovati i pojmiti. To nas upućuje na moć apstrahirajućih doživljaja i katalogiziranja tih podataka u rasteru ili sustavu. Osim tog filozofskog inputa, promatrali smo Web 2.0, u kojemu računalni sustavi sve više obilježavaju dokumente i mrežne stranice svim mogućim oznakama. Ti 'tagovi' neprestano stvaraju sve veću mrežu referencija, bazu podataka koja neprestano arhivira nove informacije na koje korisnik nailazi posredstvom malenih markera. Ti minijturni opisi događaja mogu se na neki način povezati s tekstovima pod slikom, s titlovima za osobe s oštećenjem sluha. To naposljetku vodi do komentara koje možete pročitati [na LCD-zaslону] o postupcima izvodača.

"Na stil i sadržaj tekstualnih titlova utjecala je knjiga *The Society of Mind* Marvinia Minskyja, stručnjaka za umjetnu inteligenciju i kognitivnu psihologiju. Minsky objašnjava kako se strojevi programiraju kako bi razmišljali u skladu s kognitivnim modelom zasnovanim na ljudskom razumijevanju. Taj model pokazuje kako se kognitivna interpretacija svijeta može dalje podijeliti na stupnjeve i konstrukcijske elemente koje stroj može oponašati. Za nas je bila zanimljiva ideja da se vanjski svijet može pojmiti i internalizirati s pomoću algoritama (određenog načina slaganja konstrukcijskih elemenata), pri čemu se i naši koncepti i sjećanja na svijet također povezuju sa sustavom arhiviranja".

Sistematizacija i doživljaj

Tejlorizam, koji je, kako pojašnjava deepblue, bio povezan s razvojem pokretnih traka u Fordovim tvornicama početkom 20. stoljeća, bio je još jedan ključni izvor nadahnuća koji je djelovao na stvaranje ovog komada. Svrha taylorizma bila je optimizirati tijek proizvodnje tako što će se kretnje učiniti učinkovitijima, čime će se maksimalizirati ekonomski profit. Taj tip tjelesne funkcionalnosti utjecao je na Avdalovu koreografiju predmetno orijentiranih sekvenci s pokretima. Ta je koreografija zatim proizvela ono što deepblue naziva "sekvencijskim izvedbenim algoritmom: izvodači stvaraju sustav predmeta, gledatelji prolaze kroz sustav predmeta, predmeti prolaze kroz sustav gledatelja i naposljetku svi oni nestanu iz izvedbenog prostora, element po element."

Sustavna organizacija i dokumentacija doživljaja zamjetna je tijekom čitave predstave. Nakon što se publiku provede kroz organizirajući raster prostora pozornice, produkcija se udvaja i istodobno pretvara u suprotnost onoga što je bila prije toga. Dok staza kroz raster na pozornici sačinjava ulogu publike u cijelosti, nakon što se gledatelji domognu svojih sjedala, iznova ih se pozicionira kao aktivne promatrače radnje na mikro i makro razini. Okvir predstave velikih razmjera, kazališni prostor kao arhiv značenja i radnji, obuhvaća publiku, ali ta se konfiguracija mijenja kada izvodači iznesu niz minijturnih verzija prostora pozornice, od kojih je svaki smješten u malenu arhivsku kutiju, i predaju ih publici kako bi svatko mogao u njih zaviriti. Mjerilo pozornice se promijenilo, ali mjerilo i uloga publike, njezina želja da pronade značenje, crvenu nit komada, ostaju isti. Minijturni arhivi pozornice redom sadrže sve poznate elemente s veće pozornice koju gledatelji vide pred sobom: listove papira, crveni konac, sićušne ljudske likove, LCD-zaslone, ali izmještene u nizu apsurdnih i blago komičnih proporcija i situacija.

"Za radnju predstave bilo je važno izgraditi uzorke. Bijele stranice (koje ustvari sadrže sitan crveni tisak) polagano se preuređuju u drugačije uzorke, povezujući sustav papirnatih predmeta s djelićima informacije, načinom na koji se informacija obrađuje i načinom na koji se njezin smisao ili značenje mijenja s različitim konfiguracijama istih predmeta. Kada nešto postaje važno? Koji je to trenutak u kojemu se nešto apstraktno pretvori u nešto što nam ukazuje na ono što je konkretno ili stvarno? Papiri su također obilježeni uzorcima u crvenoj tinti s različitim stupnjevima značenja: jednostavnim točkama i crtama, koje se pretvaraju u crte oblikovane u slog knjižnih stranica kako bi naposljetku bile zamijenjene skupinama slova i rečenica."

"Rječnička definicija 'informacije' u najširem smislu bila bi to da se ona sastoji od bilo kojeg zastupljenog uzorka. Ponavljanjem i strukturiranjem blokova grafičkih informacija proizvodi se značenje. Kada se kutije razdijele, logika grafičke evolucije nastavlja se u prvom nizu kutija. Gledatelji vide crte od crvenog konca prišivenog za crnu podstavu, pri čemu se konfiguracija u svakoj novoj kutiji pomiče za jednu crtu. Grafičko poprima treću dimenziju u kutijama s pojavom crvenog konca i crvenih mozaičkih pločica. Ta materijalnost naposljetku ponovo isparava kada LCD-zasloni u kutijama apsorbiraju crvena slova, a kursor treperi upravo na onoj točki gdje je u prošloj kutiji još preostala jedna crvena četvrtasta plastična pločica."

"Struktura performansa obilježena je tim napredovanjem znakova od apstraktnih oznaka do smislenih reprezentacija. Najprije je tu more bijelog papira, naizgled besmisleno i nepregledno, popraćeno bijelom bukom s razglasa dok se radnja razvija i ljudi lutaju kroz papirnati labirint. Iz točaka na papiru znakovi se razvijaju u kodirani linearni slog knjižne stranice, iz dvodimenzionalnih mrlja tinte

prerastaju u tekstore od vune i konca, a zatim u pločice. Odjednom se pločice u obliku tekstualnih crta pretvaraju u kazališna sjedala kada se u jednoj od kutija pojavi minijturna publika. U tom trenutku komad se prelama na dva dijela i događa se dvostruki pomak perspektive. Gledatelji sada razumiju da su kutije umanjene verzije kazališne crne kutije, u kojoj se i sami nalaze. Istodobno oni gledaju reprezentaciju, uhvaćeni su u njoj. To je dvostruka veza, koja je veoma slična doživljaju kada gledate mapu okoliša u kojemu stojite. Znak koji vam govori ‘you are here’ predstavlja činjenicu da ste vi ondje. On stvara nemoguću perspektivu iz koje vi gledate na to kako ste ondje.”

Prostor i prisutnost

Neke od novijih produkcija deepbluea, osobito *you are here* i *some notes are*, bave se temeljnim elementima prostora, vremena i tijela, kao i konvencijama koje oblikuju kazališnu situaciju. Prostor je od osobite važnosti, budući da se prisutnost i odsutnost istražuju u svezi s umjetničkim činom kreacije i komunikacije. Aktivacija kazališnog prostora naglašava pitanje prisutnosti, za izvođače baš kao i za publiku, kako objašnjava deepblue:

“Naslov *you are here* navješćuje da se predstava bavi pitanjem prisutnosti. Dobar dio predstave gledatelji se tretiraju kao jedna ‘publika’, nedjeljiva skupina ljudi koji gledaju neki komad na pozornici uglavnom iz jednake perspektive. Pomak se događa u drugom dijelu, kada se pojedinačnim članovima publike podijele arhivske kutije. Zahvaljujući živoj animaciji kutija, gledatelji okreću glave kako bi vidjeli što se događa iza njih ili pokušavaju pročitati poruke koje se pojavljuju u kutijama njihovih susjeda. Tradicionalno centrirano žarište teatra razbija se u mnoštvo žarišnih točaka. To ima posljedice po pitanje prisutnosti. Postaje jasno da se ‘publika’ ustvari sastoji od brojnih pojedinaca, od kojih svaki ima vlastite interese, gledište i (društvenu) reakciju. Kazališni auditorij se socijalizira, budući da gledatelji moraju pomoći u prijenosu informacija koje se nalaze u kutijama drugim gledateljima. Što se tiče prisutnosti i izvedbenosti, ravnoteža se premješta s pozornice na gledalište. U mnogim projektima gledamo na prisutnost i izvedbenost kao na koncepte koji nisu isključivo vezani uz domenu izvođačeve pa čak ni ljudske aktivnosti. Pomak ravnoteže u predstavi ‘you are here’ postiže se kretanjem kutija i aktivnostima koje se time potiču.

“U predstavi *some notes are* kazališni prostor aktivira se na slične načine. Kazališni prostor ondje funkcionira kao mreža u kojoj bi se svaki element mogao smatrati mrežnim čvorom, a komunikacija protječe između tih čvorova. Elementi kazališta – poput publike, sjedala, tehničara, izvođača, videa i zvuka – komunicirajući su entiteti, a aktivnosti preskaču sa čvora na čvor. Određeni čvor izvodi performativne zadaće, a zatim se energija prebacuje na drugi čvor. Gledatelji se prebacuju s pozornice na sjedala, sjedala progovaraju, video prevladava prisutnost uživo, ...”

Suradnja

Deepblue funkcionira kao kolaboracijska kazališna skupina i produkcijska platforma u kojoj su Avdal, De Boeck i Shinozakijeva uglavnom ravnopravni u pogledu ideja i doprinosa projektima koje odluče inicirati. Često primjećujem osjećaj za ravnotežu i jednakost dijelova u njihovu radu, koji odražava kolaboracijsku prirodu skupine. Ne postoji nijedan element ili umjetničko gledište koji bi imao prednost pred drugima, osim živog aspekta izvedbene situacije, i nijedan element ne ostaje u pozadini kao suvišan. Umjesto toga, doprinos svakog pojedinog umjetnika služi konceptualnoj cjelini:

“Ovisno o izvoru i sadržaju projekta, produkciju vodi jedan ili više stalnih članova deepbluea – Avdal, De Boeck i Shinozakijeva. Za određene projekte postoji suradnja s drugim umjetničkim partnerima kao redateljima. Ako nas troje surađujemo, imamo paralelne metode rada. Svaki od nas ima svoju vlastitu stazu istraživanja i periodično razmjenjujemo rezultate. To često vodi do zaraze među idejama, koje poprimaju drugačiji oblik u rukama druge osobe. Razmjenjujemo rezultate istraživanja i dijelimo diskurse (o filozofskim konceptima, knjigama, dramaturgiji, tehničkom znanju, formalnim načelima itd.). U predstavi *closer* kompozicijska tehnika mikrozvuka zarazila je ideje o reprezentaciji tijela. U predstavi *you are here* ideja arhiva stvorila je osnovu za sve nas, na koju smo projicirali formalne ideje i s njima povezane okvire.”

Međutim, u predstavi *you are here* deepblue je odlučio surađivati s koreografkinjom/izvođačicom Mette Edvardsen, koja također živi u Bruxellesu. Postoji srodnost između rada deepbluea i onoga Edvardsenove, osobito u pogledu organizacije prostora i naglaska na odnosu s publikom.

“U početku nismo razmišljali o dodatnom izvođaču. U ovom komadu trebao je nastupiti samo Heine Avdal. Ali nekih šest tjedana prije premijere shvatili smo da nam treba još jedan izvođač, željeli smo udvojiti izvođača kako bismo stvorili dinamiku između dvojice izvođača dok se bave zadaćom slaganja papirnatih uzoraka. Počeli smo tražiti izvođača sa sličnim držanjem i bojom kože, isprva muškog izvođača kako bismo izbjegli moguće konotacije razlike u spolu. Ipak, pomislili smo kako tip radnje koja će se odvijati odgovara profilu kretanja koreografkinje i izvođačice Mette Edvardsen. Slični



interesi u njezinu radu donekle su paralelni s temama koje se javljaju u radu deepbluea. Zato smo je pitali želi li se pridružiti našem projektu kako bi razradila kretanje s Heineom Avdalom i Yukiko Shinozaki. Edvardsenova nije samo surađivala na stvaranju kretnji, nego nam je također dala sjajne ideje, poput privatnog klanjanja na kraju. Sve u svemu, veoma smo zadovoljni s procesom i rezultatom njezina sudjelovanja u našem projektu.”

Suvremenost i kritičnost

Budući da su izvedbeni radovi deepbluea tako strukturirani i kohezivni da se mogu smatrati usmjerenima na formu, postoji veoma visoka razina usredotočenosti na uporabu formalnih elemenata u konceptu predstave. Predmeti se koriste štedljivo, često uz određenu količinu ponavljanja, što stvara minimalističku atmosferu čak i onda kada deepblue stvara bogate osjetilne situacije, kao što je slučaj s predstavom *closer*. Ipak, njihov rad teško se može okarakterizirati kao apstraktno, formalističko eksperimentiranje. Ne može se smatrati ni reprezentacijskim u narativnom ili slikovnom smislu. Postoji, međutim, veoma promišljena svjesnost o suvremenosti i inteligentan humor u deepblueovim rigoroznim umjetničkim strategijama i istraživanjima, koji omogućuju da publika stekne odnos do njihova rada s vlastitog stajališta. Zanimalo me kako deepblue gleda na vlastiti rad:

“Naše kolaboracijske predstave često su izgrađene na konceptima s referencijalnim kontekstom koji ima snažne implikacije na suvremenoj i globalnoj razini. Preispitivanje genetskih i drugih mikrostruktura potaknulo je naše umjetničko istraživanje u predstavi *closer*, pojava umrežene globalne ekonomije bila je jedna od ključnih točaka u predstavi *some notes are*, a među kontekstualnim izvorima za *you are here* možemo spomenuti umjetnu inteligenciju, informacijsku sistematiku, arhiviranje i sveprožimajuće (ili sveprisutne) kompjutere.

“Ne sviđa nam se odviše laka uporaba termina ‘političko’. Više volimo svoj rad smatrati ‘relevantnim’ za tekuće procese u znanosti i ekonomiji u širem smislu riječi. Budući da je zasnovan na kontekstualnom, tehnološkom i izvedbenom istraživanju, naš rad potiče refleksiju o ključnim temama u suvremenom društvu, u kombinaciji s kritičkim preispitivanjem strategija gledanja i doživljavanja.”



deepblue, you are here, 2008. , photo: Giannina Urmeneta Ottiker

Elementary complexity

deepblue in conversation with Melanie Fieldseth

On entering the performance space for deepblue's most recent production *you are here* (2008), the audience finds themselves on stage, separated from the rows of seats by an orderly grid of white sheets of paper, laid meticulously across the stage floor. In a series of mechanical and efficient movements, Heine Røsdal Avdal and Mette Edvardsen, dressed in identical white t-shirts, dark jeans and trainers, begin to remove sections of the paper, creating vertical and horizontal pathways to the seats. At first, some in the audience are hesitant about how to proceed. No one wants to make a wrong move or tread on the pristine sheets of paper. The objective seems clear enough: to reach the rows of empty seats glaringly visible at the other end of the stage in the starkly lit space. The question is how to get there. Is there a system, a procedure to follow? What are the rules governing this situation, and how does the audience figure into it?

The notion of system comes up a number of times in this interview with deepblue's core members: dancers and choreographers Heine Røsdal Avdal and Yukiko Shinozaki and composer and sound designer Christoph De Boeck. They formed deepblue in Brussels in 2002, as a company and performance structure for performance, dance, music, video and installations. Deepblue is a company unencumbered by perceived genre limitations or theatrical conventions. They are exploratory, experimental and experience-oriented. In their view, theatre is a situation comprised of codes that can be explored and altered to bring new perspectives to light. By combining their various backgrounds and particular artistic interests with their common interest in the relationship between human and technological forms of communication, information and systemisation in contemporary society, the live theatre situation becomes their laboratory. Time, space and body; movement, sound and image; these are the building blocks of deepblue's work.

It isn't only the elements involved in the act of creation and performance that interest deepblue. The act of experience is just as vital. The audience plays an important but complex role in their work, simply because deepblue sees them as another inherent element of the theatre situation with which they must deal. And like any element of the theatre situation, the audience too are subject to exploration. In the hands of others artists, finding oneself unexpectedly on stage might be perceived as provocative or uncomfortable, but in the hands of deepblue it is playful, deftly executed and indicative of the role perception and experience play in their work.

"We do not impose actions upon an audience. The interaction with spectators in our productions cannot be seen as a form of participation theatre. The audience is just one of the elements that is already there, when you think of the concept of performance or theatre. Our dealing with the audience is a consequence of structuring theatre codes and displacing elements that are present in the space of a theatre within a wider framework specific to each production. We do not confront the audience; we just take into account that they are a part of the set-up. Their presence is a part of the show.

"Also, we acknowledge in many productions that 'the audience' does not really exist as a kind of monolithic block that the singular word 'audience' suggests it is. We appreciate the multi-layered reception of our work. Next to the intellectual component and the foundational concepts for our research-based projects, there is a strong experiential aspect that manifests itself in a playful and dynamic aspect, or in sensory environments."

you are here and the archive

The guiding premise of *you are here* is theatre as archive. Avdal became intrigued by the notion of the archive when he found himself sorting through his belongings and documents as he moved to a new house. He was interested in the how and why of the archival process; what does one keep, how does one store it, and how does the act of selection, storage and recall affect one's identity? The act of archiving personal material led to a comparison with theatre space as an archive of performances past, present and future, and the way in which the body serves as a memory of a dancer's history and training and choreographies. In deepblue's view, the archive actively contributes to the formation of whomever or whatever it is documenting. It's living and changeable, both present and absent.

In *you are here*, deepblue uses this metaphor to explore the potential contained and created within the theatre space and the structuring systems put in place to organise it. On the one hand, the space becomes an archive in a tactile and physical sense as Avdal and Edvardsen perform object-oriented tasks with sheets of paper, red yarn and other archival materials. On the other hand, there is a strong sense of digitalisation, automation and even impersonalisation, e.g. Avdal and Edvardsen as physical 'copies' of each other, the sense of automated repetition created by the use of few and nearly identical elements, and the procedural and mechanical quality of the movement and actions.

"The contrast between the physical action and material world on the one hand, and a world of representations or information on the other is predominant in *you are here*. It refers back to other productions that were driven by the interplay between what is invisible and what is tangible.

In the working process, several contextual sources relating to physical space and digitalisation/abstraction were consulted. *Spheres* by Peter Sloterdijk was an interesting point of departure to discuss how space is transformed into a sphere: appropriation of space creates an inhabitable space. The historical developments of extensive mapmaking rendered the world nameable and graspable. This points us to the power of abstracting experiences and cataloguing those data in a grid or a system. Next to this philosophical input we observed the Web 2.0 developments whereby computer systems increasingly tag files and web pages with all kinds of labels. These 'tags' form an ever-growing network of references; a database that is constantly archiving new information the user comes across by means of little markers. These mini-descriptions of events can somehow be related to captions, or film subtitles for the hearing impaired. This eventually leads to the comments [on the LCD screen] you can read on the actions that the performers are taking.

"The style and content of the text titles was informed by *The Society of Mind* by Marvin Minsky, an expert on artificial intelligence and cognitive psychology. Minsky explains how machines are programmed to think according to a cognitive model based on human understanding. This model demonstrates how a cognitive interpretation of the world can be subdivided into stages and building blocks that can be mimicked by a machine. Interesting to us was the idea of how the exterior world can be grasped and internalised by means of algorithms (a certain ordering of building blocks), also connecting our concepts and memories of the world to the system of archiving".

Systemisation and experience

Taylorism was another key source of inspiration involved in the creation of the piece, which, as deepblue explained, is associated with the development of assembly line manufacturing at the Ford Motor Company in the early 20th century. The aim of Taylorism was to optimise the flow of production by making movement more efficient, thereby maximising economic gains. This type of physical functionality had an impact on Avdal's choreography of object-oriented movement sequences. The choreography then produced what deepblue refers to as a "sequential performative algorithm: performers create a system of objects, spectators pass through the system of objects, objects pass through a system of spectators and eventually all of them disappear from the performing space, element by element."

The systematic organisation and filing away of experience can be found throughout the performance. After the audience is led through the organising grid of the stage space, the production doubles and simultaneously becomes the inverse of its former self. Whereas the path through the on-stage grid forms the role of the audience as a whole, once they reach their seats they are repositioned as active observers of the action on a micro and macro level. The large-scale framework of the performance, theatre space as an archive of meanings and actions, encompasses the audience, but this configuration changes as a series of miniature versions of the stage space, each housed in a small archival box, are presented by the performers and handed round the audience for individual inspection. The scale of the stage has changed, but the scale and role of the audience and their desire to find meaning, the red thread of the piece, remains the same. The miniature stage archives all contain familiar elements from the larger stage the audience sees in front of them, sheets of paper, red yarn, tiny human figures, LCD displays, but displaced in a series of absurd and gently humorous proportions and situations.

"Important for the action in the performance was the building of patterns. The white pages (which actually contain small prints in red ink) are slowly rearranged into different patterns, associating the system of paper objects with pieces of information and how information is processed, and how its meaning or significance changes with different configurations of the same objects. When does something become significant? When is the moment in which something abstract turns into something that refers us to that which is concrete or actual? Also, the papers are marked with red ink patterns with varying degrees of significance: from simple dots and lines that shift into lines shaped in the layout of book pages, which eventually are replaced by groups of letters and phrases."

"A dictionary definition of 'information' in the broadest sense could be that it consists of any represented pattern. When repeating and structuring blocks of graphical information, meaning is generated. When the boxes are distributed, the logic of graphical evolution continues in the first series of boxes. The spectators see lines of red thread stitched to the black lining, the configuration shifting one line in each new box. The graphical takes on a third dimension in the boxes, with the appearance of red thread and red mosaic tiles. This materiality eventually evaporates again when the LCD screens in the boxes absorb the red lettering and a cursor can be seen blinking on exactly the same spot where in the previous box there was still one red square plastic tile left."

"The structure of the performance is marked by this progression of signs from abstract marks to meaningful representations. First there is the sea of white paper, apparently meaningless and massive, accompanied by white noise on the PA system that is filtered as action develops and

people seep through the paper labyrinth. From dots on paper the signs evolve into the coded line layout of a book page, from two-dimensional inkblots they grow into wool and thread textures, and then into tiles. Suddenly the tiles in the shape of text lines transform into theatre seats when a miniature audience populates one of the boxes. At that moment the piece splits in two and a double shift of perspective takes place. The spectators now understand that the boxes are scaled down versions of the black box theatre they are in themselves. At the same time they are looking at the representation, they are caught within it. A double bind that is very similar to the experience of looking at a map of the environment that you are standing in. The sign saying 'you are here' represents the fact of you being there. It creates the impossible perspective of you looking at your own being there."

Space and presence

Some of deepblue's recent productions, in particular *you are here* and *some notes are*, are concerned with the basic elements of space, time and the body, and the conventions that form the theatre situation. Space is of particular importance as presence and absence are explored in relation to the artistic act of creation and communication. The activation of theatre space highlights the question of presence for performers and audience alike, as deepblue explains:

"The title of *you are here* announces that the performance deals with the question of presence. For a large part of the show the spectators are treated as one 'audience', a non-divisible group of people that watch a stage piece all from rather the same point of perspective. A shift takes place in the second part when the archive boxes are distributed to the individual members of the audience. With the lively animation of the boxes, spectators turn their heads to see what is going on behind them, or they try to read the messages that show up in their neighbour's box. The traditional centred theatre focus is shattered into a multitude of focal points. This has a consequence for the question of presence. It is clear now that 'audience' is actually comprised of many individuals each with their particular interest, viewpoint and (social) reaction. The theatre auditorium is socialised, as spectators have to help transmit the information that is in the boxes to the other spectators. In terms of presence and performativity, the balance is shifting from the stage to the auditorium. In many projects, we view presence and performativity as concepts that are not exclusively tied to the domain of a performer's or even human activity. The shift in balance in 'you are here' is created by the movement of the boxes and the activities they produce.

"In *some notes are* the theatre space is activated in comparable ways. Theatre space functions in that performance as a network where every element could be viewed as a network node and communication flows between these nodes in the network. The elements in the theatre – such as audience, seats, tech crew, performers video and sound – are communicating entities and the activities are hopping from node to node. Performative tasks are carried out by a certain node and after that the energy moves to another node. Spectators move from stage to seats, seats start talking, video takes over live presence..."

Collaboration

Deepblue functions as a collaborative company and production platform in which Avdal, De Boeck and Shinozaki are essentially on equal footing in terms of ideas and input for the projects they choose to initiate. I often find a sense of equilibrium and equality of parts in their work that reflects the collaborative nature of the company. There is no single element or artistic point of view that takes precedence, other than the live aspect of the performance situation, and no element lingers superfluously in the background. Rather, each artist's contribution serves the conceptual whole:

"Depending on the project's origin and content, one or more core members of deepblue – Avdal, De Boeck and Shinozaki – lead the production. For certain projects there are co-productions with other artistic partners as directors. If the three of us collaborate we have parallel methods of working. Each has his or her own research track. At regular intervals the results are exchanged. This often leads to the infection of ideas that take on another shape in a different person's hands. We exchange research results and share common discourses (on philosophical concepts, books, dramaturgy, technical knowledge, formal principles etc.). In *closer*, the composition technique of microsound infected the ideas on the representation of the body. In *you are here*, the idea of an archive created a basis for all of us to project formal ideas and related frameworks on."

In *you are here*, however, deepblue chose to work with choreographer/performer Mette Edvardsen, also based in Brussels. There is an affinity between the work of deepblue and Edvardsen's own work, especially in terms of the organisation of space and the emphasis on the relationship with the audience.

“Originally we were not thinking to have an extra performer. Only Heine Avdal was supposed to perform in this piece. But about six weeks before the premiere we realised that we needed to have one more performer, because we wanted to double the performer in order to create dynamics between two performers in dealing with the task of arranging paper patterns. Then we started to look for a performer with a similar posture and complexion, at first a male performer so as to avoid the possible marking of sexual difference. Yet we thought the type of action that was to take place suited the movement profile of choreographer and performer Mette Edvardsen. Similar interests in her work run along some of the same themes as the work of deepblue. Then we asked her to step into our project to create movement material with Heine Avdal and Yukiko Shinozaki. Edvardsen has not only collaborated to create actions but also gave us great ideas such as private bowing at the end. Overall we are very happy with the process and result of having her in this project.”

Contemporary and critical

Because the performative works of deepblue are so structured and cohesive they could be viewed as form-oriented, there is such a high level of concentration on the use of formal elements in the performance concept. Objects are used sparingly, often with a certain amount of repetition, creating a minimalist atmosphere even when deepblue create rich sensory environments, such as in *closer*. Yet, their work defies categorisation as abstract, formalist experiments. Nor can it be defined as representational in a narrative or pictorial sense. There is, however, a very thoughtful contemporary awareness and intelligent humour to deepblue’s rigorous artistic strategies and explorations that makes their work relatable from the audience’s standpoint. I wondered how deepblue perceive their own work:

“Our collaborative performances are often built on concepts with a referential context that has strong implications on a contemporary and global level. Examination of genetic and other microstructures has fuelled our artistic research in *closer*, the appearance of a global networked economy was one of the anchor points for *some notes are*, and among the contextual sources for *you are here*: artificial intelligence, information systematics and archiving and pervasive (or: ubiquitous) computing.

“We resist the all too readily applied use of the term ‘political’. We rather see our work as ‘relevant’ with respect to current developments in science and economy in a broad sense. Based on contextual, technological and performative research our work offers reflections on key topics in contemporary society, coupled with a critical interrogation of viewing and experiencing strategies.”



photo: Heine Avdal



Bacači sjenki, *Ex-pozicija*, Zagreb, 2006., photo: Srećko Horvat

Vraćanje prostora čovjeku: udvajanja u predstavi **Ex-pozicija** Bacača sjenki

Višnja Rogošić

Zagrebački izvedbeni kolektiv Bacači sjenki otvorenim članstvom okuplja različite suradnike oko pojedinih umjetničkih radova, ipak dosljedno ocrtavajući svoju poetsku stazu. Od početka djelovanja 2001. godine upuštaju se u dugotrajne višestapne projekte, ističu društveno angažirani stav, a sadržajem se posebno orijentiraju prema prostoru i čovjeku¹ što formalno vodi interaktivnim predstavama, određenim prostorom. Osvještavanje realnosti mjesta izvedbe i izravna komunikacija s publikom, često u prisnom i povjerljivom tonu, omogućuju titranje između stvarnoga i glumljenoga, odnosno između prezentnosti i reprezentacije. U predstavi *Ex-pozicija*, središnjem dijelu njihove trilogije *Proces_grad*,² ta igra nije tek jedan od znakova pripadnosti području postdramske izvedbe, nego osnovni princip upisivanja značenja u svijest i tijelo gledatelja, što namjeravam potvrditi sljedećom analizom.

Od Platonovih prigovora pjesnicima u petom stoljeću do apologije nezabilježivoga za koju se Peggy Phelan odlučuje krajem dvadesetog stoljeća, ontološka određenja kazališta vrlo se često vezuju uz pojam reprezentacije. Povijest interpretacije mimezisa, primijetiti će Jacques Derrida, kreće se dvjema stazama. S jedne strane mimezis je "kretanje phusisa (...) kroz koje phusis, ne posjedujući izvanjskost, ne posjedujući drugo, mora biti udvojen kako bi proizveo svoju pojavu, kako bi se pojavio (sebi), kako bi proizveo (sebe), kako bi razotkrio (sebe)", dok je s druge "dobra imitacija (...) koja je istinita, vjerna, slična ili poput, odgovara, u skladu s phusisom (biti ili životom) onoga što se imitira".³ Bez obzira kojoj se od interpretacija priklanjaju pojedini tumači ili razdoblja, to ne ugrožava stalnost dvojnog odnosa onoga što je predstavljeno i samog predstavljanja, u kojem predstavljeno uvijek ima veću vrijednost "izvornika". Utemeljena donekle i u njegovoj nedostižnosti, vrijednost je originala neizmjenjiva jer se on u kazalištu nikada ne može pojaviti kao "puna prezencija, koja u sebi ne bi nosila dvojnika poput vlastite smrti".⁴ Prezent je vidljiv samo kroz predstavljanje i uvijek izmiče zarobljen "u unutarnjem naboru svojeg izvornog ponavljanja".⁵ Štoviše, kazalište po svojoj razumljivosti, značenju i čitljivosti obitava u sferi ponovljivoga, započinje ponavljanjem jer se i "sama afirmacija mora načeti ponavljajući se".⁶ Nije stoga neobično što je dvadeseto stoljeće, osvještavajući postupak, proces i medij kao sadržaj, učinilo scensko ponavljanje jednom od svojih ključnih kazališnih tema.

U realizaciji te teme izvedbeni su se pokušaji napinjali prema dvama polovima. Nastojeći dokinuti predstavljanje, izvedbene umjetnosti poput hepeninga i performansa upustile su se u raznovrsne provale realnoga sa scene. No, kako zaključuje Peggy Phelan, uspjele su jedino napraviti iskorak "iz područja metafore u područje metonimije" u kojem tijelo ne trpi privid zamjene drugim tijelom nego je "metonimijski vezano uz sebe, uz lik, uz glas, uz 'prisutnost'", ali još uvijek neizbježno "predstavlja nešto drugo – ples, pokret, zvuk, lik, 'umjetnost'".⁷ Postdramsko kazalište odlučilo se za "hod po žici" između dviju krajnosti, kao da poučeno Derridinim zaključcima oprezno izbjegava zamku. Tako "u postdramskom kazalištu realnoga poantu ne predstavlja naglašavanje realnoga po sebi (...) nego izazivanje nesigurnosti neodlučnošću radi li se o realnosti, ili fikciji" iz čega "proizlazi učinak kazališta i učinak na svijest".⁸ U ovoj binarno postavljenoj matrici Bacači sjenki usmjeravaju se prema neumitnosti reprezentiranja, koje će u *Ex-poziciji* dosljedno i opetovano naglasiti. Udvajanje, koje svaka reprezentacija podrazumijeva, tu se javlja i u emisiji i u recepciji, te konačno razotkriva kao jedini put do potpunoga izlaganja.

Ex-pozicija, koju njeni autori žanrovski određuju kao vremensku skulpturu ili urbano prostorno-vremensko putovanje,⁹ prostorom je određena predstava uvijek uprizorena u zapuštenim i napuštenim arhitektonskim objektima.¹⁰ Odvija se u tri faze. Započinje razgovorom s izvođačem u prvoj prostoriji/"čekaonici" tijekom kojeg članovi publike nasumce biraju između šest ponuđenih brojeva. Izbor ih vodi u sobu u drugom dijelu građevine obilježenu odabranim brojem, te kroz jednu od šest interaktivnih priča koju izlažu ostali izvođači. U svaku priču gledatelj ulazi sam, prihvaća povež preko očiju, a zapletom se šulja, hoda, silazi, trči ili vozi u društvu performera. Pojedine priče završavaju izvan sobe u kojoj su počele, najčešće i izvan same zgrade na ulici ili u parku, gdje "vodič" gledatelju uklanja povež i predlaže zadatak koji će ovaj obaviti prije no što otvori oči. Nakon što se izgovori katolička dječja molitva u stihovima ili smisli želja, što su neke od sugeriranih radnji kojima se zaokružuju priče, gledatelj je prepušten intuitivnoj dvojbi: vratiti se tamo gdje je sve započelo ili pak otići. Oni koji se vrate dolaze do trećeg i informativno "najvišeg nivoa": poslani su u kontrolnu sobu gdje na postavljenim video monitorima istovremeno mogu pratiti odvijanje čitave predstave iz "privilegirane perspektive". Trajanje vremenske skulpture određuje sam gledatelj jer broj priča koji tijekom jednog "izlaganja" može odgledati nije ograničen. Nakon posjeta kontrolnoj sobi i uz nužno ponavljanje čitavoga ciklusa može se, jednom po jednom, prošetati svim pričama.

Udvajanje kao temeljnu paradigmu predstave nagovještava već ključni tekstualni predložak na koji se Bacači sjenki pozivaju. Iako programska knjižica *Ex-pozicije* navodi više referentnih djela i autora,¹¹ DVD snimak kao inspiraciju ističe tek odlomak iz romana *Proces* Franza Kafke: legendu o seljaku koji

1 Objašnjenje nudi naziv njihova intermedijalnog projekta *Čovjek je prostor: Vitić pleše* u čijem je fokusu mikrokozmos zagrebačkog nebodera kojeg je projektirao *Proces_grad* čiji se unatrag te je započeo 2004. godine trećim dijelom *Process_in_Progress*, a dovršen je 2008. prvim dijelom pod nazivom *Odmor_od_povijesti*.

3 Derrida, Jacques, "The Double Session" u Kamuf, Peggy, ed. (1991), *A Derrida Reader*, New York: Columbia University Press, str. 179. Ako drugačije nije naznačeno, prijevod teksta je moj.

4 Derrida, Jacques (2007), *Pisanje i razlika*, Šahinpašić: Sarajevo – Zagreb, str. 264.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 Phelan, Peggy (1993), *Unmarked The Politics of Performance*, London and New York: Routledge, str. 150.

8 Lehmann, Hans-Thies (2003), *Postdramsko kazalište*, Zagreb-Beograd: CDU i TKH, str. 129.

9 Rogošić, Višnja (2007), "Trudimo se mnoge stvari ne znati; Razgovor s Katarinom Pejović i Borisom Bakalom, suosnivačima izvedbenog kolektiva Bacači sjenki" u *Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost*, br. 29/30, god. X, Hrvatski centar ITI: Zagreb, str. 66.

10 U Zagrebu je, primjerice, izvedena u nekadašnjoj zagrebačkoj tvornici posuda Gorica, a u Bjelovaru u napuštenoj kući u centru grada.

11 "Urbani kazališni projekt *Ex-pozicija* nastaje na osnovu eseja talijanskog filozofa Giorgia Agambena "Sudnji dan" i inspiriran je tekstom Franza Kafke "Legenda o zakonu". (...) *Ex-pozicija* je potajno zaljubljena u film "Amélie", prisjeća se Shakespeareovog "Kralja Leara" (Gloster – Poor Tom), citira Shadow Casterse i Felixa Rückerta, s pažnjom iščitava Herr Franza Kafku, Sig. Giorgia Agambena i G. Danijela Dragojevića, a sve to dok misli na projekt B.E.N.E.". Programska knjižica predstave.

12 Hačion, Linda (1996), *Poetika postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi, str. 111.

13 Putovi se priča ponegdje ukrštavaju jer se koriste isti dijelovi izvedbenog prostora, ali, naravno, ne u isto vrijeme.

14 Kafka, Franz (1968), *Proces*, Zora: Zagreb, str. 170.

15 "Performeru upućuju posjetitelje na prostorno-vremensko putovanje koje traje najmanje petnaestak minuta, a može trajati i satima." Programska knjižica predstave.

16 *Ex-pozicija* Bacača sjenki pripada kategoriji "izmišljenog kazališta" (devised theatre) za koje je karakteristično kolektivno stvaranje/izmišljanje materijala predstave "iz ničega". Usp. Heddon, Deirdre, Milling, Jane (2006), *Devising Performance*, Palgrave Macmillan: New York

17 Usp. Heddon, Milling 2006, str. 5.

18 Usp. Rogošić 2007.

19 Projekt *Collect-if* pokrenula je 2003. godine grupa od sedam izvođača kako bi istražila različite oblike kolektivnosti u suvremenom društvu i izvedbenim umjetnostima. Nazvali su se prema projektu.

20 *Collect-If by Collect-If* (2003), Maska: Ljubljana/Brussels

21 Izvode ih Bojan Navojec, Nina Viočić, Jelena Lopatić, Emil Matešić, Tanja Vrvilo i Ena Šulc

čeka pred vratima zakona. Kafkijanska slika i atmosfera sudskih prostorija koje bi se mogle nalaziti i iza vrata zakona u odlomku, nedokučivi apsurd birokracije te model ponašanja "osuđenika" pružaju osnovu za dvosmjerno – prostorno i vremensko – udvajanje u dramaturškoj kompoziciji predstave. Niz sličnih soba/dvorana s moćnim vratarima, u kojima prebiva Kafkin sud, reflektira se u središnjem rizomski konstruiranom dijelu izvedbe koji se grana u šest paralelnih i neovisnih priča sa šest čuvara "ključeva". Njihovu dramaturški dvojničku prirodu potvrđuju sljedeći elementi: svaka priča započinje u vlastitoj sobi kratkim razgovorom s izvođačem i stavljanjem poveza na oči gledatelja, odvija se u pratnji "vodiča", a završava rastankom s izvođačem uz skidanje poveza te gledateljevom samoćom. Takvim raspršivanjem jedinstvenog velikog narativnog tijeka koji se odvija na zajedničkoj sceni u nekoliko pojedinačnih ravnopravnih manjih naracija s vlastitim prostorima izvedbe, *Ex-pozicija* se upisuje u postmodernu heterogenost i decentralizaciju. "Eks-centrično, van-centrično neizbježno je identificirano sa centrom za kojim žudi, ali ga i poriče. To je paradoks postmodernog (...)" podsjeća Linda Hutcheon,¹² kojim bismo mogli opisati gledateljevu funkciju u *Ex-poziciji*. S jedne strane gledatelj zauzima eks-centričnu poziciju par excellence u predviđenom liminalnom kretanju kroz različite priče. No status eks-centrika nije bez dvojbi jer, ako je ostalim decentraliziranim pričama potrebno središte kao oslonac njihove razlike, gledatelja lako mogu proglasiti i izloženim centrom oko kojeg se priče pletu. Potvrdu njegove međutnosti ili supstitucije za ispražnjeni centar gledatelj pruža drugi važan dramaturški element – ponavljanje. Dok su autori pojedinih priča "zarobljeni" u vlastitome zapletu, posjetitelj ima slobodu prolaska kroz sve sobe, istraživanja svih perspektiva, čime *Ex-pozicija* dokida česti postdramski učinak. Naime, činjenica da simultano izvođene priče dijele vrijeme, ali ne i prostor,¹³ navodi na prepoznatljivu frustraciju recipijenta tek djelomičnom mogućnošću recepcije odnosno fragmentiranim iskustvom predstave. Ipak, predstavu je moguće vidjeti "sa svih strana" slijedi li se ponašanje "osuđenika" koji "pokušava i pokušava da ga puste unutra i dosađuje vrataru svojim molbama",¹⁴ odnosno ponovnim prolaskom kroz "čekaonicu" i razgovor s "prvim vratarom". *Ex-pozicija* se prikazuje istovremeno, ali se gleda u slijedu, stalnim ponavljanjem prvih dviju faza predstave, čekanjem pred vratima i prolaskom kroz jednu od priča, uz boravak u kontrolnoj sobi prema izboru. Izvođači uglavnom ne sugeriraju povratak na početak, prepuštajući ga intuiciji gledatelja, njegovoj potrebi da doživi neki uobičajeni "zajednički" kazališni kraj ili da sazna što se krije iza ostalih brojeva. Umnažanjem i rastvaranjem u dvjema kategorijama, vremena i prostora, predstava artoovski okružuje publiku, stvarajući poznati pritisak nepreglednosti informacija, slobode, ali i uvjetovanosti izbora te istjecanja vremena. Vodoravna, okomita i kosa čitljivost svakako otvaraju nove tekstualne užitke, ali i nove frustracije jer se do logike koja upravlja repetitivnim oblikom predstave, kao ni do logike koju poštuje Kafkin zakon, ne može lako doprijeti: Koji broj treba odabrati kako bih došla u određenu sobu? Što treba reći kako bih prošla pored prvoga vrataru? Općenito dobronamjerna i zabavna atmosfera *Ex-pozicije* prikriva proizvodnju krivnje: publika je u informacijski nepovoljnom položaju i tek uči jezik kojim predstava govori, ali mora preuzeti odgovornost za svoju gledateljsku budućnost. Minijaturni model života – učenje iz vlastitog iskustva metodom pokušaja i pogreške – postaje novi izazov "eksponiranja" u kojem su uložili to veći što sati predstave dalje odmiču:¹⁵ Koliko još treba čekati da ponovo dođem na red? Hoću li završiti u istoj sobi?

3.

Kolektivni proces izmišljanja¹⁶ iz kojeg se razvio veliki dio materijala *Ex-pozicije* uspostavlja stvaralačku hijerarhiju u kojoj je autorska odgovornost slobodno raspoređena između izvođača i redatelja.¹⁷ Toj se praksi eksplicitno priklanjaju i Bacači sjenki pretvarajući tradicionalne kategorije redatelja i dramaturga u kategorije "koordinatora, prevoditelja, navigatora" koji se "trude mnoge stvari ne znati",¹⁸ kako bi se predstava nesmetano razvila iz svih sudionika. Rezultat uspostavljanja ravnoteže između kolektiva i pojedinca sadržajno se priklanja dominantnom trendu u izvedbenim umjetnostima, koji grupa suradnika *Collect-if*¹⁹ istražujući kolektivnost opisuje na sljedeći način: "Mjeri li se ideološkim ulozima, kolektivnost je u doba liberalnog kapitalizma podcijenjena, osuđena, ukinuta u negiranju mogućeg ideološkog ujedinjavanja zbog zajedničkog interesa ili perspektive", stoga se javlja na njegovu naličju "u nestrukturiranim, deklarativno neideologiziranim oblicima. Pozicija subjekta u tom tipu kolektiva posebno se ogleda u izvedbenim umjetnostima – kako pregovarati između kolektivnosti i individualizma koji zahtijeva odvajanje i singularizaciju svakoga člana u svrhu samorealizacije. U kontekstu izvedbenih umjetnosti prepoznavamo je kao afirmaciju trenda personalizacije i intimizacije izvedbenih pristupa ("Ja sam moja priča", "Moje iskustvo je ono što je važno")."²⁰

Ex-pozicija taj trend podupire oblikovanjem šest intimnih priča izgovorenih, otpjevanih, prošaputanih na uho gledatelju: dviju autobiografskog karaktera, dviju s prepoznatljivim temama (navještenje Isusova rođenja Mariji i pad atomske bombe na Hirošimu), dviju tematski izniklih iz prostora izvedbe.²¹ Dinamizirajući njihovo prikazivanje, izvođači poniru u novi niz udvajanja, ovoga puta na razini formiranja uloge. Svaka priča započinje razgovorom s privatnom osobom koja "izvodi sebe"; zatvaranje gledateljeva pogleda tihi je "šlagvort" nakon kojega izvođač postupno preuzima ulogu pripovjedača, a iz nje može prelaziti u uloge drugih sudionika priče. Naglašeno epiziranje predstave u kojoj je uloga pripovjedača temeljna, ne potire intimnost priče, podvučenu jakom subjektivizacijom

pripovjedačke perspektive. Osnovno raspoloženje ocrta će prijeteći ton, dječje oduševljenje ili umiljatost performera, a kao oslonac izvedbi poslužit će rijetki Brechtovi naputci glumcima epskog teatra. Tako gestus pripovjedača uključuje stav vođenja (vodič "slijepog" gledatelja vodi za ruku ili ga obgrljuje), izgovaranje svojevrstnih didaskalija predstave (od naputaka poput "sad se spuštamo niz stepenice" do uputa kako izraditi origami ždrala) i povremeno pričanje događaja u trećem licu ili u prošlom vremenu. Aristotelovsku dramatiku uživanja izvođači će dosljedno izbjeći funkcionalnim utjelovljenjem svih ostalih likova "u grubim crtama": baka je visoka naspram malenog unuka, zamahe krila arhanela Gabrijele osjećamo na licu, dok nasilnik prilazi s leđa. Gledatelj u *Ex-poziciji* daleko nadilazi uobičajeni dramski "zaborav samoga sebe" i tek "potencijalnu mogućnost (...) izvoditi sve ono što izvodi glumac"²² te fikciju predstave upija punim tijelom, ali naglašeno prikazivačka situacija istovremeno stalno nagrizi kazališnu iluziju koju tako pomno oblikuje. Brechtovim riječima: "Predstavljanje uličnog prikazivača ima karakter ponavljanja. Zbivanje se dogodilo, a ovdje se događa njegovo ponavljanje. Ako teatarski prizor u tome potpuno slijedi ulični prizor, onda teatar više ne krije da je teatar, kao što prikazivanje na uličnom uglu ne krije da je prikazivanje (i ne tvrdi da je samo zbivanje)." ²³

No epski model glumačkoga nastupa, u čijem je fokusu tek jaz između pripovjedača i pripovijedanoga, ne iscrpljuje sva glumačka uslojavanja *Ex-pozicije*, odnosno činjenicu da su "i pripovijedanje i pripovjedač konstrukti",²⁴ čak i kad su autobiografski. Niz "izvođač koji glumi pripovjedača koji glumi lik" signalizira kratki uvodni razgovor ili upoznavanje na početku svake pripovijesti, od kojih se neke u potpunosti upisuju u tradiciju autobiografskog performansa. Na nju se prije svega poziva "prvi vratar" u prvoj fazi predstave,²⁵ upozoravajući upravo na dubinu i proizvedenost konstrukcije u koju se spremamo ući. Za razliku od izvedbi u središnjem dijelu, ova uvodna odvija se u formi dijaloga, licem u lice, tijekom kojeg izvođač prepričava niz nepovezanih anegdota iz različitih razdoblja svoga života. Duhovito aludirajući na čekaoničke ispovijedi potpuno nepoznatih ljudi, prepričane doživljaje nakon nekog vremena ponavlja te ostaje dosljedan cikličnosti svih izvedbi, ali i tradiciji aktivističke izvedbe. Naime, i epsko kazalište i autobiografski performans jednako visoko pozicioniraju svoju društvenu funkciju, pa dok Brecht naglašava kako je Marx bio jedini gledatelj njegovih predstava, počeci autobiografskog performansa obično se vezuju uz feministički pokret 70-ih godina.²⁶ Time postaju jednako privlačan izražajni okvir Bacačima sjenki koji, prema vlastitim riječima, više ne prave razliku između aktivizma i umjetnosti. Za temeljni konstrukcijski princip predstave važno je da društveno angažirana izvedba obično "iskorištava jedinstvenu kazališnu vremenitost, njegovo ovdje i sada kao i mogućnost da uključi i reagira na sadašnjost, istovremeno stalno držeći budućnost na oku",²⁷ što pokazuju oba modela. Prvi to čini dokidanjem iluzije u prikazivačkoj situaciji, a drugi metonimijskim približavanjem tijela, misli i emocija izvođača njegovoj ulozi, no oba uvijek uprežu dva vremena u svoju izvedbu – realno i fiktionalno, vrijeme originalne izvedbe i vrijeme njenoga udvajanja.

4.

Uspostavljanje novih odnosa s publikom, otapanje njene homogenosti i individualizacija gledateljske reakcije neiscrpna su preokupacija suvremenih izvedbenih umjetnosti kojom se neke od njih i određuju.²⁸ Bilo da je riječ o čitavoj izvedbenoj vrsti ili pojedinom projektu, interakcija s publikom ponekad doseže razinu "ovisnosti"²⁹ koja otežava uvežbavanje predstave. Središnji se dio *Ex-pozicije* približava upravo tom tipu zajedničkog kazališnog čina, jer svaku od šest priča performer ne izvode pred gledateljem, već s njime. Štoviše, izvedba započinje i završava upravo gledateljevim djelovanjem: izlazak glumca na pozornicu zamjenjuje se ulaskom gledatelja u jednu od soba gdje priče započinju, a radnju nakon odlaska izvođača "sa scene" dovršava gledatelj izvršavanjem finalnog zadatka, primjerice brojanjem do deset na japanskom. Između toga zaplet zaokuplja četiri osjetila: čuju se koraci, crkveno zvono ili pad lončića niz stepenište, mirišu cimet i tamjan, ruka dodiruje performeru, tijesto, čipku, a nepcu se nudi okus čokolade, ali je gledatelj povezom preko očiju uvijek lišen vida. Ukinuće pogleda putem kojeg, prema Jacquesu Lacanu, subjekt uspostavlja svoju jedinstvenost u ranom djetinjstvu identifikacijom s vlastitim zrcalnim odrazom,³⁰ odbacuje ideološki najviše izmanipulirano čulo. Analogno Lacanovoj napomeni kako i zrcalna slika kao inverzija "simbolizira mentalnu stalnost ja, dok, istovremeno, unaprijed oblikuje njegovo otuđujuće odredište", umjetno proizvedena kazališna slika stvarnosti potencijalno je uvijek otuđujuća. Na tu mogućnost posebno upućuje primarno vizualna opskrba informacijama koju njeguje Zapadna civilizacija, dok istovremeno potiče nekritičku identifikaciju s viđenim. Mogući "protukorak", prisutan i na hrvatskoj sceni, jest ikonoklastičko kazalište³¹ koje ispituje trenutak fiksacije viđenoga stalnom izgradnjom i razgradnjom kazališnih slika. Tu "dramski subjekt ne postoji kao pozitivni entitet, sastavljen od određenog broja formativnih ili psiholoških karakteristika",³² a naglašeni su elementi krik, smijeh i raskomadano tijelo.³³ Ipak, zatvaranje recipijentovih očiju i njegovo pretvaranje u fizički aktivnog suizvođača držim riskantnijim ili barem dosljednijim umjetničkim postupkom od zrcaljenja fragmentiranoga tijela subjektu koji čežne za potvrdom svoje cjelovitosti. Naime, izvedbena afirmacija drugih osjetila doživljaj predstave čini daleko tjelesnijim, istovremeno prisjećajući publiku na predimaginaro razdoblje ranog djetinjstva.³⁴ Svaki pojedinačni posjetitelj vraća se zbiru vlastitih

22 Gavella, Branko (2005), *Teorija glume*, CDU: Zagreb, str. 39.

23 Brecht, Bertolt (1979), *Dijalektika u teatru*, Nolit: Beograd, str. 94.

24 Carlson, Marvin: "Izvođenje sebstva" u *Frakcija, magazin za izvedbene umjetnosti*, br. 10/11, veljača 1999, Zagreb: ADU i CDU, str. 108.

25 Boris Bakal, redatelj predstave.

26 Usp. npr. Heddon, Deirdre (2008), *Autobiography and Performance*, Palgrave Macmillan: New York

27 *Ibid.* str. 2.

28 Primjerice, Josette Féral drži kako je ispitivanje odnosa publika-izvođač karakteristično za performans, Michael Kirby kao jednu od odrednica hepeninga navodi uključivanje svih sudionika u zbivanje, dok Alison Oddey drži kako izmišljeno kazalište često uključuje publiku u svoje izvedbe ili čak nastaje kako bi ispunilo potrebe ciljne publike.

29 Usp. Rogošić, Višnja, *Razgovor s izvedbenim kolektivom She She Pop*, Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost 33/34 (2008.), str. 34.

30 Usp. Lakan, Žak, "Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu" u *Spisi*, Prosveta: Beograd

31 Usp. *Frakcija Performing Arts Magazine*, No. 15, 1999, CDU & ADU: Zagreb

32 Usp. Vnuk, Gordana "Festival of the Iconoclastic Theatre" u *Frakcija Performing Arts Magazine*, No. 15, 1999, CDU & ADU: Zagreb, str. 31

33 Usp. Buljan, Ivica "Disturbing the Image or Iconoclasm in the Theatre" u *Frakcija Performing Arts Magazine*, No. 15, 1999, CDU & ADU: Zagreb, str. 11

34 Usp. Evans, Dylan (1997), *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge: London i New York

osjetila, slabije koordiniranih zbog naglog izostanka onoga na koje se najčešće oslanja, što njegovo motorički usklađeno odraslo tijelo ponovo čini nesigurnim, fragmentarnim.

No, ako *Ex-pozicija* odustaje od konvencionalnog pokazivanja pozoriškog dvojnika, postupkom udvajanja još uvijek zahvaća i publiku. Tijekom izlaganja performer koristi članove publike kao suigrače, nudeći im različite kratkotrajne uloge minimalno prilagođene recipijentu ili uloge koje su mu samo pridodane. Suizvođač osjeća glumčevu podvojenost "na vlastitoj koži": postaje unuk koji baki radi skulpturu od tijesta, prijateljica Elizabeta čiji dlan Djevice Marija analizira, mala Ena koja udara ritam u muzičkoj školi, žrtva kojoj prijete nasilnici. Njegova se izvedba kreće između primateljske pozicije slušatelja, "mirisatelja" ili "dodirivača" i uloge čije jednostavno utjelovljivanje može prihvatiti aktivnije ili pasivnije, ali ga ne može odbiti jer bi to ugrozilo predstavu. Makar i minimalna, ta manipulacija gledateljem označava granicu voljnog sudjelovanja. Bacači sjenki ne proizvode ravnopravne suizvođače koji će od kritičkih svjedoka epske drame prerasti u djelatne praktičare Brechtova poučnog komada,³⁵ ali ne odustaju od očudenja svijeta koji se širi iz predstave. Dinamično osciliranje između dvaju tijela, privatnog gledateljskog i suigračkog koje izvršava predložene radnje, ne dopušta uživanje publike, trajnu identifikaciju s bilo kojim od njih, a odmak se ne odnosi na događaje s pozornice, nego na one koji nas upravo sad okružuju. "Predstava se kao voda omata oko publike i kao što voda nema svoju formu, ali poprima sve forme, tako i publika formira nešto, a mi tekućinom od predstave zalijemo cijelu situaciju u kojoj oni onda moraju plivati, potonuti ili vikati u pomoć."³⁶ reći će redatelj Boris Bakal. U redateljskoj namjeri gledateljevo tijelo zauzima središnju poziciju iz koje svijet izrasta, oko koje se svijet raspoređuje, stoga se sa svakim prepuštanjem tijela novoj ulozi njegov nestabilni horizont mijenja i otkriva svoje druge pojavnosti, svoju promjenjivost.

35 Usp. Brecht, Bertolt (1982), *Dramski tekstovi II*, CEKADE: Zagreb, str. 346-349.

36 Rogošić 2007, str. 71.

5.

37 Oddey, Alison (1994), *Devising Theatre*, Routledge: London i New York, str. 18.

U svojoj pionirskoj studiji o izmišljenom kazalištu³⁷ Alison Oddey primjećuje kako takav tip kolektivnoga stvaralaštva često naglašeno inkorporira suvremenu tehnologiju u završni proizvod. Uz postdramsku dehijerarhizaciju kazališnih jezika razlog pronalazi u suradnji umjetnika iz različitih stvaralačkih područja koji u predstavu donose svoje medije. Bacači sjenki svoj rad opisuju pojmovima interdisciplinarnosti i intermedijalnosti, potvrđujući ovu misao i realiziranim projektima i uključenim suradnicima,³⁸ pa pregled izvedbenih udvajanja *Ex-pozicije* opravdano završava prijelazom u drugi medij – video.

38 Usp. shadowcasters.blogspot.com

Poštujući simboličku vrijednost broja tri, treća faza predstave "dovršava njeno očitovanje" uspostavljajući "intelektualni i duhovni red" i "označavajući istovremenu jedinstvenost i mnogostrukost njenog bića".³⁹ Prema svojevrsnoj ritualnoj kompoziciji *Ex-pozicije*, nakon prve pristupne faze i druge faze liminalnog izlaganja priči i kroz priču, gledatelj je iniciran u sustav te su mu "otkrivene" sve njegove "tajne". Ulaskom u kontrolnu sobu, sobu broj sto, čiji su okrugli broj pitagorejci držali božanski božanstvenim znakom sklada u prirodi, kvadratom broja deset koji je savršen i obuhvaća čitavu prirodu brojeva, gledatelj iskušava posljednje ponuđeno očišće predstave – božansko. Naspram suženog vidnog polja središnjih razgranatih narativnih tokova, kontrolna soba velikodušno mu prepušta poziciju "velikog brata" ponudom uređaja putem kojih je moguće nadgledati čitavu predstavu. Niz monitora prikazuju "čekaonicu" i šest soba u realnom vremenu te se na njima može pratiti početni dio svake priče. Niz pari slušalica s pojačalima "prisluškuju" sve izvođače tijekom čitavog "putovanja" i omogućuju da se prati ostatak zbivanja, a kao tehnološki korak unatrag pruža se "nadzorni" pogled kroz prozor na onaj dio ulice/dvorišta/tržnice/parka gdje neke od priča završavaju. Nove povlastice sobe broj sto uključuju i razgovor s prisutnom dramaturginjom predstave te izvođačima koji pauziraju između dvije izvedbe svoje priče, kao i osvježenje – pije ili jednostavno jelo poput sušenog voća. Konačna pripadnost gledatelja mikrozajednici *Ex-pozicije* u potpunosti se, dakle, potvrđuje detaljnim uvidom u funkcioniranje sustava, ravnopravnom komunikacijom s njegovim ostalim članovima i simboličkim "dijeljenjem trpeze". Činjenica da je iz kontrolne sobe moguće opet krenuti u priču, ponavljanjem prvih dvaju "stupnjeva" eksponiranja, nije kontradiktorna. Ona je signal upućenosti gledatelja kojem su sad dostupni svi nivoi "igre" i dokaz povišenog statusa sobe broj sto, statusa izvora i ušća koji se u kružnoj strukturi nužno susreću na istom mjestu.

39 Usp. Chevalier, A. i Gheerbrant, A. (2007), *Rječnik simbola*, KIC/Jesenski i Turk: Zagreb, str. 773.

Simbolika brojeva govori o kontrolnoj sobi kao o čvorištu *Ex-pozicije*, ali i potencira udvajanje kao njen dramaturški lajtmotiv jer "stotina je dio cjeline u cjelini, mikrokozmos u makrokozmosu, koji izdvaja i individualizira neku osobu, skupinu, bilo koji dio cjeline. A tako individualizirani entitet posjedovat će svoja razlikovna svojstva koja će mu omogućiti da bude osobito učinkovit u većoj cjelini. Umnošci broja sto dodaju tom početlu individuacije značajke množitelja."⁴⁰ Stoga video-monitori i slušalice registriraju i emitiraju sva već opisana umnažanja predstave na razini dramaturgije, izvođača i recipijenta, nanovo ih udvajajući u novom mediju kroz seriju informativnih kanala. Vizualno i zvukovno posredovanje zbivanja govori o neumitnosti reprezentacije stvaranjem prostornoga jaza između originala i njegove slike, ali među njima uspostavlja drugačiji vrijednosni odnos. Dokada uživost kao ontološku distinkciju između izvedbe i njene elektroničke slike jer se ova realizira putem videa i prenosi oponašajući medij televizije. Za razliku od filma koji fiksira sliku na vrpici kako bi se mogla

40 *Ibid.* str. 697.

gledati kasnije, video može ukinuti vremenski raskorak i emitirati je izravno na monitor zbog čega se često koristi u televizijskim prijenosima i približava učinku žive izvedbe. Uspoređujući razlikovne odrednice izvedbenih umjetnosti i televizije, Philip Auslander⁴¹ zaključit će kako se televizija razvija upravo oponašajući i zamjenjujući kazališno iskustvo: stvaranjem osjećaja uživog događanja, pogleda iz prvog reda i intime gledanja ekrana u vlastitu domu, čak i zajedništva sugledatelja. "Živa i medijatzirana izvedba jednako se temelje na nestajanju: televizijska slika proizvodi se kontinuiranim procesom izmjene elektronskih zraka i uvijek je jednako odsutna kao i prisutna (...)"⁴² Medijatzizacija *Ex-pozicije* stoga istovremeno proizvodi i raščlanjuje neponovljivost i bliskost recepcije te zajedničkost gledateljskog iskustva. Više istovremenih zbivanja znači stalni gubitak dijela predstave, gornji rakurs projekcije proizvodi dojam svevidećeg i sveupućenog tihog kazališnog svjedoka iza četvrtog zida, a ono što se vidi i čuje može se prokomentirati i razjasniti s izloženima u kontrolnoj sobi. Dok se iskušavanjem pojedine priče aktiviraju gledateljeva četiri zanemarena osjetila, a intelektualni angažman potiskuje primjenom neuobičajene logike zbivanja i ograničenjem podataka, soba broj sto nudi inverziju toga tretmana – dominantno vizualnu recepciju (pogled kroz prozor i na monitore) i zasipanje informacijama. Prisutnost izvedbe u drugoj i trećoj fazi predstave upisuje se u gledateljsku svijest na različite načine, ipak, ako "original i njegov dvojniki" i nisu međusobno zamjenjivi, nalaze se u nekoj vrsti odnosa negativa i pozitivna.

6.

Ime predstave na programskoj je knjižici i plakatu pri samom vrhu napisano velikim slovima. U prvom redu na ex upućuje strelica, u drugom stoji tek pozicija. Dvoznačnost toga naziva daleko nadmašuje puko iz-laganje, rastući kroz sve analizirane kategorije kako bi osvijetlila novu preokupaciju Bacača sjenki. Svojim dvjema stalnim temama, izjednačenima tvrdnjom "čovjek je prostor", ovaj izvedbeni kolektiv dodat će i vrijeme – emulgator izvedbe, sponu koja pomaže "raz-otuditi"⁴³ čovjeka, ponovo ga "učiniti prostorom". Naime, raznovrsna udvajanja *Ex-pozicije* jednako ustraju na iskorištavanju različitih vremena izvedbe – prošlosti i sadašnjosti, fikcije i stvarnosti – dok naslov novostečeni kapital uvezuje u sintagmu nekadašnje mjesto (ex-pozicija). No, u množini odigranih i sugeriranih vremena ipak postoji vrijeme koje se preferira, pa sva udvajanja nastoje afirmirati sadašnjost. Kružni tijek radnje, podvostručenja u izvođaču i recipijentu na tragu brehtovske i autobiografske izvedbe te video-umnožavanja upiru pogled u "nabore" reprezentacije želeći u njima fiksirati prezent. Predstavljanje ima lice i naličje: s jedne strane nužno "onečišćuje" prisutnost, dok s druge sigurno vodi do njega. Bacači sjenki iskoristit će ovu drugu nužnost upravo kako bi proizveli sadašnjost: održavat će je stalnim ponavljanjem. Predstava neprekidno podsjeća na prisutnost koja nestaje, gomila spomenute "nabore", predstavlja prezent. No, kao što epsko kazalište, autobiografski performans i video u televizijskom mediju na neki način kapitaliziraju izvedbu, tako i *Ex-pozicija* proizvodnjom prisutnosti stremlje društvenoj učinkovitosti. Stoga držim prikladnim ovu analizu okončati interpretacijom naslova predstave i potragom za "kapitalom" koji nam se nudi.

Nekadašnje mjesto za koje je predstava osmišljena, bivša je tvornica posuđa Gorica, a danas simbol profiterstva koji je vrlo karakterističan za zemlje u tranziciji, tvrde Bacači sjenki. S prestankom rada, tvornica je postala golemi neiskorišteni prostor u centru grada i dio *Nevidljivog Zagreba*,⁴⁴ koji se kroz inicijativu zagrebačke nezavisne kulturne scene pokušao osmisliti kao prostor kulture i cjelodnevna okupljanja. Među ostalim, Gorica je 2005. godine uključena u desetodnevnu kulturnu manifestaciju operacija:grad, prilikom koje je *Ex-pozicija* premijerno izvedena. Ipak, prema podacima s DVD snimka predstave iz 2007. godine, osim izvedbe, zgrada udomljuje pub, biljarski klub, kozmetički salon, klub tae-kwon-doa i vinski bar. Slika čovjeka-prostora koju nudi polu-napuštena bivša tvornica ispunjena navedenim sadržajem, jednako je antiutopijska kao i nevidljiva. Postaje primjer jaza između građana i grada, automatizirane slike koja blijedi iz svijesti brojnih prolaznika i vapi za ponovnim "bacanjem sjene". Kraj svake od šest priča – simbolično skidanje tamnih naočala "slijepim" gledateljima – realizirana je metafora "progledavanja" i konačna potvrda interpretacije kojoj vodi ova čitava analiza. Opetovanim izlaganjem zgrada Gorice opet se ukazuje svojim potencijalnim korisnicima izvana i iznutra, neodređeni prostor postaje poznato mjesto, a njegov prefiks ex naš izbor.

41 Usp. Auslander, Philip (1999), *Liveness*, Routledge: London i New York

42 *Ibid.* str. 45.

43 Suvin, Darko "Praksa i teorija Brechta" u Brecht 1979, str. 26.

44 *Nevidljivi Zagreb* je dvogodišnji projekt (2003-2005) unutar kojega se ispitivao potencijal praznih gradskih prostora kao mogućih prostora javnih i kulturnih praksi. Namjera je bila inicirati različite suradničke projekte kroz koje bi se predloženi programi ostvarili. Usp. www.projekt-relations.de/en/download/92CK3book2%20all.pdf



Bacači sjenki, *Ex-pozicija*, Zagreb, 2008., photo: Iva Aras

Literatura

Auslander, Philip (1999), *Liveness*, Routledge: London i New York

Brecht, Bertolt (1979), *Dijalektika u teatru*, Nolit: Beograd

Brecht, Bertolt (1982), *Dramski tekstovi II*, CEKADE: Zagreb

Buljan, Ivica "Disturbing the Image or Iconoclasm in the Theatre" u *Frakcija Performing Arts Magazine*, No. 15, 1999, CDU & ADU: Zagreb

Carlson, Marvin: "Izvođenje sebstva" u *Frakcija*, magazin za izvedbene umjetnosti, br. 10/11, veljača 1999, Zagreb: ADU i CDU

Chevalier, A.i Gheerbrant, A. (2007), *Rječnik simbola*, KIC/Jesenski i Turk: Zagreb

Collect-If by Collect-If (2003), *Maska*: Ljubljana/Brussels

Derrida, Jacques, "The Double Session" u Kamuf, Peggy, ed. (1991), *A Derrida Reader*, New York: Columbia University Press

Derrida, Jacques (2007), *Pisanje i razlika*, Šahinpašić: Sarajevo – Zagreb

Evans, Dylan (1997), *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge: London i New York

Gavella, Branko (2005), *Teorija glume*, CDU: Zagreb

Heddon, Deirdre (2008), *Autobiography and Performance*, Palgrave Macmillan: New York

Heddon, Deirdre, Milling, Jane (2006), *Devising Performance*, Palgrave Macmillan: New York

Hačion, Linda (1996), *Poetika postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi

Kafka, Franz (1968), *Proces*, Zora: Zagreb

Lakan, Žak, "Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu" u *Spisi*, Prosveta: Beograd

Lehmann, Hans-Thies (2003), *Postdramsko kazalište*, Zagreb-Beograd: CDU i TkH

Merleau-Ponty, Maurice (1990), *Fenomenologija percepcije*, Svjetlost: Sarajevo

Oddey, Alison (1994), *Devising Theatre*, Routledge: London i New York

Phellan, Peggy (1993), *Unmarked The Politics of Performance*, London and New York: Routledge

Rogošić, Višnja, Razgovor s izvedbenim kolektivom She She Pop, *Kazalište*, časopis za kazališnu umjetnost 33/34 (2008.), str. 34.

Rogošić, Višnja (2007), "Trudimo se mnoge stvari ne znati; Razgovor s Katarinom Pejović i Borisom Bakalom" u *Kazalište*, časopis za kazališnu umjetnost, br. 29/30, god. X, Hrvatski centar ITI: Zagreb

shadowcasters.blogspot.com

Vnuk, Gordana "Festival of the Iconoclastic Theatre" u *Frakcija Performing Arts Magazine*, No. 15, 1999, CDU & ADU: Zagreb



Bacači sjenki, Ex-pozicija, Zagreb, 2006, photo: Srećko Horvat; 2005, photo: Ivan Slipčević



Bacaci sjenki / Shadow Casters, *Ex-pozicija*, Zagreb, 2007, photo: Srdan Kovačević

Rejoining Space and Man: Duplications in *Ex-pozicija* by Shadow Casters

Višnja Rogošić

Translated from the Croatian by Marina Miladinov

1.

The Shadow Casters (Bacači sjenki), a performance group from Zagreb, have used the principle of open membership to attract various individuals for particular projects, thereby consistently delineating their poetic path. Since the beginnings of their activity in 2001, they have engaged in long, multiphase projects, emphasizing their socially involved position and focusing in their substance particularly on space and man,¹ which formally led them to produce interactive, space-determined shows. Their awareness of the performance site and their direct communication with the audience, often in an intimate and confidential tone, create oscillations between the real and the enacted, between presence and representation. In *Ex-pozicija*, the central piece of a trilogy entitled *Proces_grad*,² that interplay is not merely a sign of belonging to the field of postdramatic theatre, but the basic principle of inscribing the meaning into the mind and body of the spectator, which I intend to demonstrate in the following analysis.

From Plato's objections to the poets in the 5th century to the apology of the unmarked, which Peggy Phelan opted for in the late 20th century, ontological definitions of the theatre have often been linked to the notion of representation. The history of interpretation of mimesis, as Jacques Derrida has observed, moves along two paths. On the one hand, mimesis is the "the movement of the phusis (...) through which the phusis, having no outside, no other, must be doubled in order to make its appearance, to appear (to itself), to produce (itself), to unveil (itself)," while on the other hand "a good imitation will be one that is true, faithful, like or likely, adequate, in conformity with the phusis (essence or life) of what is imitated."³ Regardless of which interpretation has been adopted by particular commentators or ages, that does not endanger the stability of the dual relation between what is represented and the representation as such, in which the represented is always more valuable than the "original". As it is partly based in its inaccessibility, the value of the original is immeasurable, since in the theatre it can never appear as the "representation which is full presence, which does not carry its double within itself as its death."⁴ The present is visible only through representation and permanently elusive, caught "in the interior fold of its original repetition."⁵ In its comprehensibility, significance, and readability, the theatre resides in the sphere of the repetitive; moreover, it begins with repetition, since the "affirmation itself must be penetrated in repeating itself."⁶ Therefore, it is no wonder that the 20th century, when adopting the procedure, the process, and the medium as its content, made stage repetition one of its crucial topics in the field of theatre.

In the treatment of that theme, performing efforts were usually tending towards two opposite poles. In an attempt to abolish representation, the performing arts such as happening or performance art ventured into all sorts of irruption of the real from the stage. However, as Peggy Phelan has argued, the only thing they managed to do was to step out of the "realm of metaphor into the realm of metonymy," in which the body does not suffer from an illusion of being substituted by another body; instead, it is "metonymic of self, of character, of voice, of 'presence'," although it still inevitably "represents something else – dance, movement, sound, character, 'art'."⁷ Postdramatic theatre has chosen to "walk on the tightrope" between two extremes, as if it cautiously avoided the trap, warned by Derrida's conclusions. Thus, "in the postdramatic theatre of the real the point is not the assertion of the real as such (...) but the unsettling that occurs through the indecidability whether one is dealing with reality or fiction," which results in the "theatrical effect on consciousness."⁸ In this binary matrix, the Shadow Casters have opted for the inevitability of representation, which is consistently and repeatedly emphasized in *Ex-pozicija*. Duplication, which all representation entails, appears here both in emission and in reception, eventually disclosing itself as the only way to complete the exposition.

2.

The authors of *Ex-pozicija* define it, in terms of genre, as a time sculpture or an urban journey in space and time;⁹ it is a spatially determined piece, regularly taking place in derelict or abandoned architectural settings.¹⁰ It is performed in three phases, beginning with a conversation with a performer in the first room/"waiting room", during which the spectators randomly choose between six numbers offered. Their selection takes them to a room on the other side of the building, marked by the appropriate number, and through one of the six interactive stories, enacted by the other performers. The spectator is taken into each story alone, after his eyes have been blindfolded, and he sneaks, walks, runs, or rides in the company of his performer. Some of the stories end outside of the room in which they began, or even outside of the building, in the street or in the park, where the "guide" takes the blindfold off the spectator's eyes and suggests a task that he is supposed to perform before opening them. Having said a Roman-Catholic children's prayer in verse or thought of a wish, which are some of the suggested action closing the stories, the spectator is left to an intuitive dilemma: whether to go back where it all began or simply leave. Those who return will reach the third and informatively "highest level": they are placed in the surveillance room, where they can simultaneously observe the course of the entire show from a "privileged perspective" on

1 An explanation is in the title of their intermedia project *Čovjek je prostor: Vitić pleše (Man is space: Vitić is dancing)*, focusing on the microcosm of a skyscraper in Zagreb, designed by architect Ivan Vitić.

2 *Proces_grad (Process_city)* was taking place backwards and thus began in 2004 with the third part, entitled *Process_in_Progress*, and ended in 2008 with the first part, entitled *Odmor_od_povijesti (Resting from history)*.

3 Jacques Derrida, "The Double Session," in *Dissemination*, trans. by Barbara Johnson (London and New York: Continuum International Publishing Group, 2004), p. 206.

4 Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. by Alan Bass (London and New York: Routledge, 1978), p. 313.

5 *Ibid.*

6 Jacques Derrida, *op.cit.*, p. 314.

7 Peggy Phelan, *Unmarked The Politics of Performance* (London and New York: Routledge, 1993), p. 150.

8 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trans. by Karen Jüers-Munby (Abingdon, Oxon and New York: Routledge, 2006), p. 101.

9 Višnja Rogošić, "Trudimo se mnoge stvari ne znati; Razgovor s Katarinom Pejović i Borisom Bakalom, suosnivačima izvedbenog kolektiva Bacači sjenki" (We try not to know many things. Interview with Katarina Pejović and Boris Bakal, cofounders of the performing collective Shadow Casters), in *Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost* 29/30 (2007), p. 66.

10 In Zagreb, for example, it was performed in the former factory of kitchen utensils Gorica and in Bjelovar the site was an abandoned house in the town centre.

video screens. The duration of the time sculpture is determined by the spectator, since the number of stories that he can watch in one "exposition" is unlimited. After the visit to the surveillance room and the inevitable repetition of the entire cycle, one can walk through all the stories one by one.

11 "The urban theatre project *Ex-pozicija* is based on the essay "The Last Judgement" by the Italian philosopher Giorgio Agamben and inspired by Franz Kafka's "Legend of the Law." (...) *Ex-pozicija* is secretly in love with "Amélie", remembers Shakespeare's "King Lear" (Gloster – Poor Tom), quotes the Shadow Casters and Felix Rückert, carefully reads Herr Franz Kafka, Sig. Giorgio Agamben, and G. Danijel Dragojević, all that while having on its mind the B.E.N.E. project." From the programme booklet.

12 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York and London: Routledge, 1988), p. 60.

13 The stories sometimes cross each other's paths, since they partly use the same space, but they naturally do it at different times.

14 Franz Kafka, *The Trial*, trans. by Willa and Edwin Muir (New York: Schocken Books, 1968), p. 114.

15 "The performers warn the spectators that it is a spatial/temporal journey, which lasts at least fifteen minutes, but can also last for hours." From the programme booklet.

16 *Ex-pozicija* by Shadow Casters belongs to the category of "devised theatre," which characteristically creates/devises the material for the show "from nothing." Cf. Deirdre Heddon and Jane Milling, *Devising Performance* (New York: Palgrave Macmillan, 2006).

17 Cf. Heddon and Milling, op.cit., p. 5.

18 Cf. RogošiĆ (2007).

19 The *Collect-if* project was launched in 2003 by a group of seven performers in order to investigate various forms of collectivity in contemporary society and the performing arts. They called themselves after their project.

Duplication as the basic paradigm of performance is indicated by the main textual model to which the Shadow Casters are referring. Even though the booklet to *Ex-pozicija* names several reference works and authors,¹¹ the DVD quotes as its inspiration only an excerpt from *The Trial* by Franz Kafka: the tale of a man from the countryside who waited in front of the gate of Law. The Kafkaesque image and the atmosphere of courtrooms that could be there, behind the gate of Law from the excerpt, the inscrutable absurdity of bureaucracy and the "convict's" model of behaviour offer a basis for two-tiered – spatial and temporal – duplication in the dramaturgical composition of the piece. A series of similar rooms/halls with powerful doorkeepers, in which Kafka's court resides, is reflected in the central, rhizomically construed part of the show, which is ramified into six parallel and independent stories with six "key-keepers". Their dramaturgically double nature is attested by the following elements: each story begins in its own room with a brief conversation with the performer and with binding the eyes of the spectator, continues in the company of a "guide", and ends by parting with the guide, who takes off the blindfold from the spectator's eyes and leaves him all alone. By thus dispersing the great unified narrative, which would take place on a common stage, into several individual ones, with their own performance sites, *Ex-pozicija* inscribes itself in postmodern heterogeneity and decentralization. "The ex-centric, the off-center: ineluctably identified with the center it desires but is denied. This is the paradox of the postmodern (...)," as Linda Hutcheon has noted,¹² and we could use it to describe the spectator's function in *Ex-pozicija*. On the one hand, he is adopting the ex-centric position par excellence in the planned liminal movement between and through various stories. But the status of an ex-centric is not without a dilemma, for if other decentralized stories need a centre to base their difference on, the spectator can be easily proclaimed the exposed centre around which the stories are woven. He obtains the confirmation of his intermediate position or his role as a substitute for the emptied centre through another important dramaturgical element, which is repetition. Whereas the authors of the stories are "trapped" in their own plot, the visitor has a free passage through all the rooms and the chance to explore all the perspectives, by which means *Ex-pozicija* abolishes the common postdramatic effect. Namely, the fact that the simultaneously performed stories share the time, but not the space,¹³ indicates the recognizable frustration of the recipient by having only a partial possibility of reception, a fragmented experience of the show. Nevertheless, he can view the show "from all sides" if he adopts the behaviour of the "convict" who "tries to be allowed in time and again and tires the doorkeeper with his requests,"¹⁴ or rather, if he walks back to the "waiting room" and speaks with the "first doorkeeper." *Ex-pozicija* is performed simultaneously, but is viewed successively, by constantly repeating the first two phases of the show, waiting at the gate and passing through one of the stories, by staying in the surveillance room if chosen. The performers rarely suggest the return to the beginning, leaving it to the intuition of the spectator and his need to experience a usual, "common" theatre ending or to find out what is hiding behind the other numbers. By multiplying and dissolving into two categories, time and space, the performance envelops the audience in an Artaudian manner, creating a familiar pressure of the inscrutability of information and freedom, but also of conditioned choices and the running out of time. The horizontal, vertical, and oblique possibilities of interpretation certainly open up new textual pleasures, but also some new frustrations, since neither the logic governing the repetitive form of the show nor the one respecting Kafka's law can be reached too easily: What number should I choose in order to get to a particular room? What should I say in order to pass by the first doorkeeper? The generally benevolent and entertaining atmosphere of *Ex-pozicija* conceals the production of guilt: the audience is in informational disadvantage and is only learning the language in which the show speaks, but must nevertheless accept responsibility for its spectatorial future. A miniature model of life – learning from one's own experience, by method of trial and error – becomes a new challenge of "exposing" oneself, in which the stakes become higher with the passage of performance:¹⁵ How much longer must I wait until it is my turn again? Will I end up in the same room?

3.

The collective process of invention,¹⁶ from which most materials for *Ex-pozicija* evolved, establishes a creative hierarchy in which the author's responsibility is very freely distributed between the performers and the director.¹⁷ The Shadow Casters explicitly subscribe to that practice, transforming the traditional categories of director and dramaturge into those of "coordinator, translator, and navigator," who "try not to know many things,"¹⁸ in order to let the show evolve from all its participants, undisturbed. The result of establishing balance between the collective and the individual is close in its content to the dominant trend in performing arts, which the group of collaborators under the name of *Collect-if*¹⁹, while exploring collectivity, has described in the following way: "If we measure it by ideological investment, in the times of liberal capitalism collectivity is underestimated, condemned, and abolished in the negation of any possibility of ideological unification for a common

interest or perspective," therefore appearing on its reverse "in unstructured, declaratively non-ideological forms. The position of subject in that type of collective is particularly reflected in the performing arts – how to negotiate between collectivity and individualism that requires the separation and singularization of each member for the sake of self-realization. In the context of performing arts, we recognize it as the affirmation of the trend of personalizing and internalizing approaches to performance ('I am my own story,' "My experience is what matters')."²⁰

Ex-pozicija supports that trend by creating six intimate stories that are spoken, sung, or whispered into the spectator's ear: two are autobiographic, two have recognizable themes (Annunciation of Jesus' birth to Mary and the nuclear attack on Hiroshima), and two thematically emerging from the performance site.²¹ By dynamizing their presentation, the performers are immersed into a new series of duplications, this time on the level of formulating their roles. Each story begins with a conversation between the spectator and a private person that "enacts him or herself," whereby closing the spectator's view is the silent "punchline" after which the performer gradually takes over the role of the narrator, from which he or she can pass over to the roles of other participants in the story. The accentuated epic colouring of the show, in which the role of the narrator is crucial, does not cancel the story's intimacy, underlined by strong subjectivization in the narrator's perspective. The basic mood will be delineated by the threatening tone, childish enthusiasm, or kindness of the performer, while the scarce Brecht's instructions to performers in epic theatre will serve as the basis of the show. Thus, the gesture of the narrator will include the attitude of guiding (the guide takes the "blind" spectator by the hand or puts an arm on his shoulder), uttering a sort of stage instructions (from those like "now we're about to descend the stairs" to how to make an origami crane) and occasionally telling some events in the third person or in past tense. The performers will consistently avoid the Aristotelian dramatics of involvement by functionally embodying all other characters "in basic lines": the grandmother seems tall next to her small grandchild, we can feel the sway of Archangel Gabriel's wings on our faces while the assailant is approaching behind our backs. The spectator in *Ex-pozicija* surpasses by far that common dramatic "forgetting oneself" and the merely "potential occasion (...) for doing all that which actors do"²² and absorbs the show's fiction with his entire body, although the accentuated performing situation simultaneously nags at the theatrical illusion that it has so carefully created. In Brecht's words: "The performance of the person demonstrating the accident possesses the quality of repetition. The incident has happened, now it is being repeated. If the scene in the theatre follows the Street Scene in this respect, then the theatre no longer hides the fact that it is theatre, just as the demonstration on the street corner does not hide the fact that it is a demonstration (and does not pretend to be the incident itself)."²³

But the epic model of actor's performance, focusing merely on the gap between the narrator and the narrated, does not exhaust all layers of acting in *Ex-pozicija*, or the fact that "both the narration and the narrator are constructs,"²⁴ even when they are autobiographical. The chain in which "the narrator plays a narrator who plays a character" is indicated by the brief introductory conversation or encounter in the beginning of each story, some of which can be inscribed entirely in the tradition of autobiographic performance. It is primarily referred to by the "first doorkeeper" in the first phase of the show,²⁵ pointing precisely to the depth and the constructedness of the situation we are about to enter. Unlike the performances in the central phase, this introductory one has the form of a dialogue, face to face, during which the performer retells a series of unrelated anecdotes from various parts of his lives. In a humorous allusion to waiting-room confessions of total strangers, the told incidents are retold after a while, which is consistent with the cyclic character of all performances in the show, as well as of the tradition of activist performance. Both the epic theatre and the autobiographic performance position their social function equally highly and while Brecht used to emphasize that Marx was the only audience to his plays, the beginnings of autobiographic performance are usually associated with the feminist movement of the 70s.²⁶ Thus, they become an equally attractive framework of expression to the Shadow Casters, since they, according to their own words, no longer make any difference between activism and art. For the basic principle of constructing a performance, it is crucial that a socially engaged performance should "exploit the unique theatrical temporality, the here and now of the theatre, as well as the possibility of involving the present and reacting to it, while keeping an eye on the future,"²⁷ which is evident in both models. The first does that by cancelling the illusion in the performing situation, and the second by metonymically bringing the body, mind, and emotions of the performer closer to his or her role; both, however, exploit two times in their performance – the real and the fictitious, the time of the original performance and the time of its duplication.

4.

Establishing new relationships with the audience, melting down its homogeneity, and individualizing the spectators' reaction are an inexhaustible concern of contemporary performing arts, by which some of them are actually defined.²⁸ Be it an entire performing branch or an individual project, the interaction with audience is sometimes brought to the level of "addiction"²⁹ that makes rehearsal difficult. The central part of *Ex-pozicija* comes closer precisely to that type of joint theatrical act,

20 *Collect-If* by *Collect-If* (2003), Maska: Ljubljana/Brussels.

21 Performed by Bojan Navojec, Nina Violić, Jelena Lopatić, Emil Matešić, Tanja Vrvilo, and Ena Šulc.

22 Branko Gavella, *Teorija glume* (Theory of acting) (Zagreb: CDU, 2005), p. 39.

23 Bertolt Brecht, "The Street Scene: A Basic Model for an Epic Theatre," trans. by J. Willett, in: Joanne Morra and Marquard Smith (ed.), *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (London: Taylor & Francis, 2006), p. 59.

24 Marvin Carlson, "Performing the Self," *Frakcija, magazin za izvedbene umjetnosti* 10/11 (February 1999), p. 108.

25 Boris Bakal, director of the show.

26 Cf. among others: Deirdre Heddon, *Autobiography and Performance* (New York: Palgrave Macmillan, 2008).

27 *Ibid.*, p. 2.

28 Josette Féral, for example, claims that the questioning the audience/performer relationship is characteristic of performance, Michael Kirby lists the involvement of all participants in action among the defining features of happening, while Alison Oddey argues that devised theatre often includes the audience in its shows or even comes into existence in order to cater for the needs of certain audiences.

29 Cf. Višnja Rogošić, *Razgovor s izvedbenim kolektivom She She Pop* (Interview with the performing group She She Pop) *Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost* 33/34 (2008), p. 34.

since each of the six stories are performed with the spectator rather than in front of the audience. Moreover, the show begins and ends precisely with the spectator's activity: the entry of actors on stage is replaced by an entry of the spectators in one of the rooms where the stories begin and after the performers exit the "scene", the spectator completes the show by performing his final task, for example by counting to ten in Japanese. Between these two, the plot involves four of the senses: one hears footsteps, a churchbell, or the sound of a small pot falling down the stairs, one smells cinnamon and incense, one's hand touches the performer, dough, lace, while the palate tastes chocolate; however, the blindfolded spectator is always deprived of his eyesight. The abolition of sight, through which one, according to Jacques Lacan, establishes one's uniqueness in the early childhood by identifying oneself with one's own image in the mirror,³⁰ cancels the sense that has been most frequently ideologically manipulated. In an analogy to Lacan's observation that even the mirrored image, as an inversion, "symbolizes the mental permanence of the I, at the same time as it prefigures its alienating destination," the artificially produced theatrical image is potentially always alienating. That possibility is particularly indicated by the primarily visual sources of information, such as cultivated by Western civilization, encouraging at the same time uncritical identification with the observed. A potential "counterstep", which is present also on the Croatian scene, is the iconoclastic theatre,³¹ which investigates the moment of fixation of the observed by permanently constructing and deconstructing theatrical images. There, the "dramatic subject does not exist as a positive entity, comprised of a certain number of formative or psychological characteristics"³² and the accentuated elements are a scream, laughter, or a dismembered body.³³ Nevertheless, I consider the obstruction of the recipient's eyes and his transformation into a physically active co-performer a more risky, or at least more consistent artistic procedure than mirroring a fragmented body to a subject longing for the affirmation of its entirety. For the affirmation of other senses in performance produces a far more bodily experience of that performance, at the same time reminding the audience of that pre-imaginary phase in their early childhood.³⁴ Each individual spectator goes back to the sum of his senses, rather badly coordinated owing to the sudden lack of that which he is mostly relying upon, which makes his motorically coordinated, grown-up body insecure and fragmentary once again.

But even if *Ex-pozicija* renounces at the conventional presentation of a stage double, the procedure of duplication still involves the audience. During the exposure, the performers use spectators as co-actors, giving them suddenly brief roles that are only minimally adjusted to the recipient or simply attached to him or her. The co-performer experiences the actor's double character "on his own skin": by becoming a grandchild making a dough sculpture for his grandmother, Elisabeth whose palm Virgin Mary is studying, little Ena who taps the beat at the musical school, a victim threatened by assailants. The spectator's role moves between the recipient's position of mere listener, "smeller" or "toucher" and his new role, whereby he can take its simple embodiment actively or rather passively, but he cannot entirely refuse it, for that would endanger the show as such. Even though minimal, that manipulation of the spectator marks the boundary of voluntary participation. The Shadow Casters do not produce equivalent co-performers, who will be transformed from critical observers in epic drama into active practitioners of Brechtian didactic play,³⁵ but neither do they renounce at the estrangement of the world that the show radiates. Dynamic oscillation between two bodies, the private body of the audience and the co-acting body that performs the suggested actions, does not allow for the empathy of the audience or its permanent identification with either of them, while its detachment is not with respect to the stage events, but rather to those that surround us at this moment. "The play envelops the audience like water and just as water has no form of its own, but can take on any form, thus the audience forms something and then we drown the whole situation in performance, so that they are forced to swim, to drown, or to scream for help,"³⁶ as director Boris Bakal would say. In his intention of a theatre director, the spectator's body occupies the central position from which the world emerges, around which the world is arranged; therefore, each new surrender of the body to its new role changes its unstable horizon and reveals its new appearances, its mutability.

5.

In her pioneer study on devised theatre,³⁷ Alison Oddey has observed that such collective creation often manifestly incorporates modern technologies into the final product. Apart from the postdramatic de-hierarchization of theatrical languages, she finds the reason in the cooperation between artists from various fields, who bring their own media into the performance. Shadow Casters have also characterized their work by using terms such as interdisciplinarity or intermediality, confirming that idea in their projects and people that cooperated with,³⁸ which is why it is legitimate to close this overview of performative duplications in *Ex-pozicija* by turning to a different medium – the video.

Paying respect to the symbolic value of number three, the third phase of the show "perfects its manifestation" by establishing "intellectual and spiritual order" and "signifying the simultaneous uniqueness and multiplicity of its essence."³⁹ In accordance with a sort of ritual composition of

30 Cf. Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative in the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience," trans. by Alan Sheridan, in: *Écrits: A Selection* (London and New York: Routledge, 1977), p. 2.

31 Cf. *Frakcija Performing Arts Magazine* 15 (1999).

32 Cf. Gordana Vnuk, "Festival of the Iconoclastic Theatre," *Frakcija Performing Arts Magazine* 15 (1999), p. 31.

33 Cf. Ivica Buljan, "Disturbing the Image or Iconoclasm in the Theatre," *Frakcija Performing Arts Magazine* 15 (1999), p. 11.

34 Cf. Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* (London and New York: Routledge, 1997).

35 Cf. *Brecht Sourcebook*, ed. by Carol Martin and Henry Bial (London and New York: Routledge, 2000), p. 87-103.

36 Rogošić (2007), p. 71.

37 Alison Oddey, *Devising Theatre* (London and New York: Routledge, 1994), p. 18.

38 Cf. shadowcasters.blogspot.com

39 Cf. Jean Chevalier and Alain Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols* (Penguin Group USA, 1997).

Ex-pozicija, after the first, access phase and the second phase of being liminally exposed to the story and through the story, the spectator is initiated into the system and has all its “secrets” “disclosed” to him. By entering the surveillance room, room no. 100, the round number that the Pythagoreans considered divinely divine sign of natural harmony, since it is a square of ten and thus perfect, encompassing the entire nature of numbers, the spectator experiences the last offered viewpoint – the divine one. Contrary to the narrow scope of the central, ramified narrative flows, the surveillance room generously offers the position of “Big Brother” with the help of devices that enable him to survey the entire show. A series of screens show the “waiting room” and the six separate rooms in real time, which enables the spectator to see the beginning of all stories. A number of earphones with amplifiers makes it possible to “eavesdrop” on all performers throughout their “journey” and thus experience the rest of the events, while a “surveillance” view through the window, a sort of step backwards in terms of technology, supplies the information on that segment of the street/yard/marketplace/park where some of the stories end. The new privileges of room no. 100 include conversation with the dramaturge of the show and the performers who are taking a break between two performances of their story, as well as refreshments – a drink or a simple meal, such as dried fruit. The eventual belonging of the spectator to the micro-community of *Ex-pozicija* is thus entirely confirmed in a detailed insight into the way the system is functioning, in communicating with all its members on an equal footing and in the symbolic “common meal”. The fact that it is possible to set off into the story once again, by repeating the first two “stages” of exposure, is far from contradictory. It signals the fact that the spectator has been initiated and that he now has access to all levels of the “game”, as well as a proof of the elevated status of room no. 100, which is the status of both source and estuary, which in their circular structure necessarily converge in the same spot.

The symbolism of numbers speaks of the surveillance room as the junction of *Ex-pozicija*, but it also intensified the duplication as its dramaturgical file rouge, for “a hundred is a part of a unit in a unit, a microcosm in macrocosm, which sets out and individualizes a person, group, or any other part of that unit. An entity thus individualized will possess its distinguishing features, which will enable it to be particularly effective in a larger unit. The multiplications of number 100 add to this principle of individuation features of a multiplier.”⁴⁰ Therefore, video-screens and earphones register and emit all the aforementioned multiplications of the show on the level of dramaturgy, performers, and recipients, duplicating it again in the new medium through a series of informative channels. Visual and sound mediation of events speak of the inevitability of representation by creating a spatial gap between the original and its image, but establishes a different value relation between them. It cancels the liveness as an ontological distinction between the performance and its electronic image, since the latter is realized through the video and transmits by imitating the medium of television. Unlike film, which fixes an image on tape so that it can be viewed later, video can abolish the time gap and emit it directly on the screen, bringing it closer to the effect of live performance, which is why it is often used in television reports. When comparing the distinguishing determinants of performing arts and television, Philip Auslander⁴¹ has inferred that television has evolved precisely by imitating and supplementing the experience of theatre: by creating the experience of watching a live event from the first row, combined with the intimacy of having the screen in one’s own home and even the feeling of community between the spectators. “Disappearance may be even more fundamental to television than it is to live performance – the televisual image is always simultaneously coming into being and vanishing; there is no point at which it is fully present.”⁴² The mediatization of *Ex-pozicija* thus simultaneously produces and analyses the uniqueness and closeness of reception, as well as the commonness of the spectators’ experience. Several parallel events means constantly losing a part of the show, while the upper projection angle produces an effect of all-seeing and all-knowing, silent theatrical witness behind the fourth wall and all that is seen or heard can be commented and clarified with the exposed ones in the surveillance room. While trying out of particular stories activates the spectator’s four neglected senses and his intellectual engagement is suppressed by applying an unusual logic of events and by limiting the supply of information, room no. 100 offers the inversion of that treatment – that is, prevalently visual reception (view from the window and at the screens) and an overflow of information. The presence of performance in the second and third phases of the show is inscribed into the spectator’s mind in various ways and, even if the “original and its double” are not interchangeable, they are in a sort of relationship similar to that of a positive and a negative.

6.

The title of the show is written at the very top of its booklet and the poster, in large font. In the first line, the ex is indicated by an arrow and the second reads merely: pozicija. The ambiguity of the title surpasses mere ex-posure by far, growing through all analysed categories in order to clarify the new concern of the Shadow Casters. To their two permanent themes, equated in the statement “man is space,” this theatre group will add another one: time – the emulsifier of performance, the link that helps “de-alienate”⁴³ man, to “turn him into space” again. The manifold duplication of *Ex-pozicija* insist equally strongly on using various times of performance – past and present, the fiction and reality – while its title inserts the newly acquired capital into the former site (ex-position).

40 *Ibid.*, p. 697.

41 Cf. Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (London and New York: Routledge, 1999)

42 *Ibid.* str. 48.

43 Darko Suvin, “Praksa i teorija Brechta” (Brecht’s theory and practice), in: *Dijalektika u teatru* (Dialectics in the theatre) (Beograd: Nolit, 1979), p. 26.

However, in this multitude of enacted and suggested times, there is still one that is preferred and thus all duplications seek to assert the present. The circular flow of action, duplications in the performer and the recipient in the wake of Brechtian and autobiographic performance, and video-multiplications all fix their gaze into the “folds” of representation, seeking to pin down the present there. Representation has two faces: on the one hand, it inevitably “pollutes” the presence, but then again, it certainly leads to it. The Shadow Casters will use this second necessity precisely in order to produce the present: they will sustain it by constantly repeating it. The show is a permanent reminder of presence that is disappearing, it accumulates those “folds”, represents the present. However, just as epic theatre, autobiographic performance, and video in the television medium somehow capitalize the performance, *Ex-pozicija* likewise strives towards social efficiency by producing presence. Therefore, I consider it appropriate to end this analysis by interpreting the title of the show and the quest for the “capital” that is offered to us.

44 *Invisible Zagreb* was a two-year project (2003-2005) investigating the potential of empty urban spaces as the potential sites for public and cultural practices. The aim was to initiate various cooperative projects through which the proposed programmes could be realized.

Cf. www.projekt-relations.de/en/download/92CK3book2%20all.pdf

The former site for which the piece was created is the former factory of kitchen utensils Gorica, which has been turned into a symbol of profit-seeking, which is quite characteristic of transition countries, as the Shadow Casters claim. When the production ceased, the factory became a large disused space in the city centre and a part of the *Invisible Zagreb*,⁴⁴ in which the independent cultural scene of Zagreb sought to transform it into the space of culture and daily encounters. Among other things, Gorica was included in a ten-day event entitled *operacija:grad* [operation: city] in 2005, when *Ex-pozicija* was first performed. However, according to the data gathered from the DVD with the recordings from 2007, apart from the performance, the building housed a pub, a billiard club, a beauty parlour, a tae-kwon-do club, and a wine bar. The image of man/space that the half-derelict former factory was offering with this combination is as anti-utopian as it is invisible. It becomes an example for the gap that is growing between the city and its citizens, an image that fades from the memory of numerous passers-by and screams for another “shadow casting.” The end of each of the six stories – symbolically taking the dark glasses of the “blind” spectator’s eyes – is a realized metaphor of “regaining one’s sight” and the final confirmation of the interpretation indicated by this analysis. Through its repeated exposure, the building of Gorica reappears to its potential users, both inside and outside, and an undefined space becomes a familiar place, while its prefix *ex* is revealed as our choice.

Bibliography

Auslander, Philip. *Liveness*. London and New York: Routledge, 1999.

Brecht, Bertolt. "The Street Scene: A Basic Model for an Epic Theatre," trans. by J. Willett, in: Joanne Morra and Marquard Smith (ed.), *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London: Taylor & Francis, 2006.

—. "Baden Lehstück," in: Brecht Sourcebook, ed. by Carol Martin and Henry Bial (London and New York: Routledge, 2000), p. 87-103.

Buljan, Ivica. "Disturbing the Image or Iconoclasm in the Theatre," *Frakcija Performing Arts Magazine* 15 (1999).

Carlson, Marvin. "Performing the Self," *Performing Arts Magazine* 10/11 (February 1999).

Chevalier, Jean and Alain Gheerbrant. *A Dictionary of Symbols*. Penguin Group USA, 1997.

Collect-If by Collect-If. Ljubljana/Brussels: Maska, 2003.

Derrida, Jacques. *Writing and Difference*, trans. by Alan Bass. London and New York: Routledge, 1978.

—. "The Double Session," in *Dissemination*, trans. by Barbara Johnson. London and New York: Continuum International Publishing Group, 2004.

Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London and New York: Routledge, 1997.

Gavella, Branko. *Teorija glume* [Theory of acting]. Zagreb: CDU, 2005.

Heddon, Deirdre. *Autobiography and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Heddon, Deirdre and Jane Milling. *Devising Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.

Kafka, Franz. *The Trial*, trans. by Willa and Edwin Muir. New York: Schocken Books, 1968.

Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative in the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience," trans. by Alan Sheridan, in: *Écrits: A Selection*. London and New York: Routledge, 1977. 1-6.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*, trans. by Karen Jürs-Munby. Abingdon, Oxon and New York: Routledge, 2006.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*, trans. by Colin Smith. London and New York: Routledge, 2005.

Oddey, Alison. *Devising Theatre*. London and New York: Routledge, 1994.

Phelan, Peggy. *Unmarked The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993.

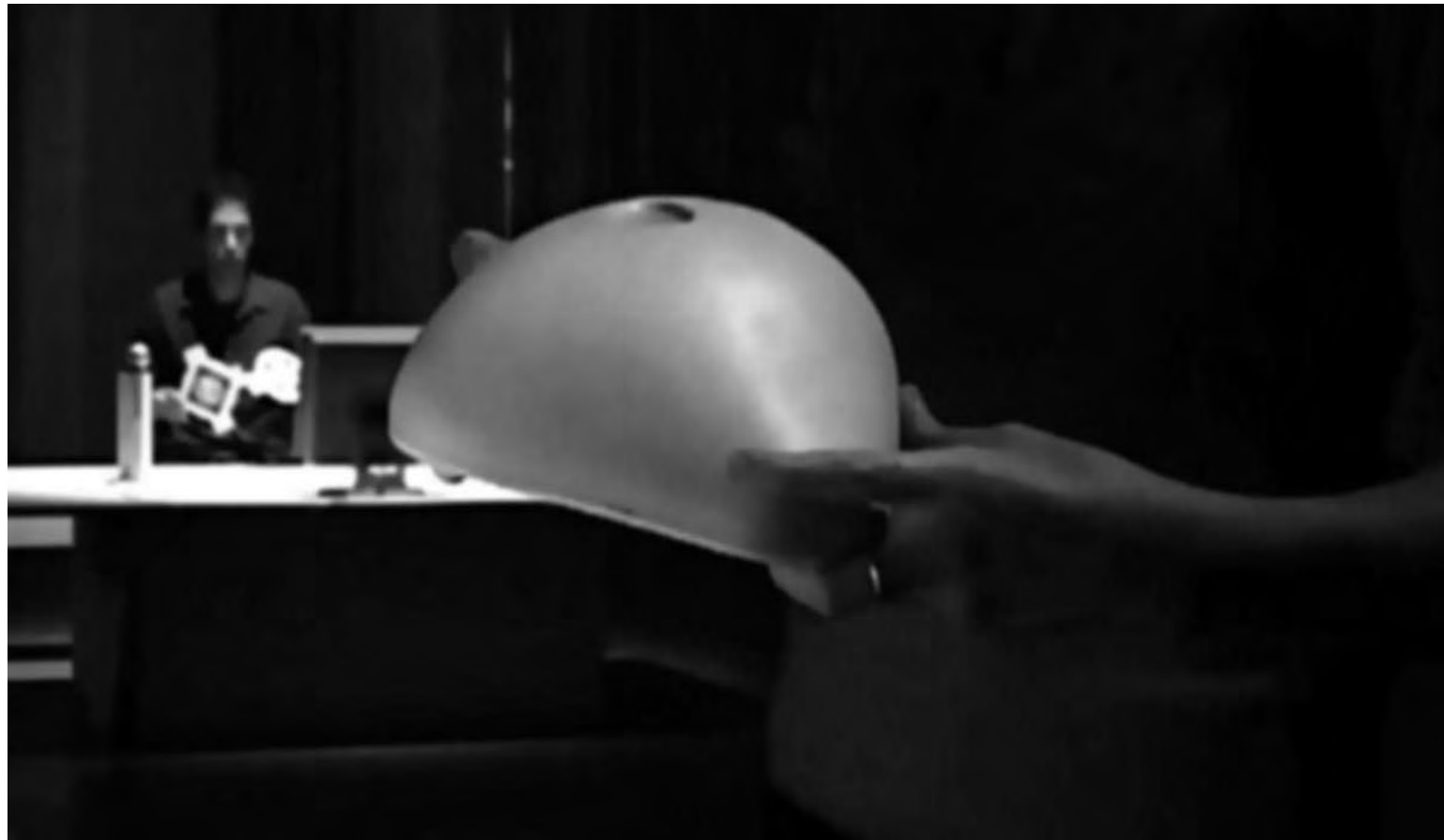
Rogošić, Višnja. *Razgovor s izvedbenim kolektivom She She Pop* (Interview with the performing group She She Pop) *Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost* 33/34 (2008).

Rogošić, Višnja. "Trudimo se mnoge stvari ne znati; Razgovor s Katarinom Pejović i Borisom Bakalom" [We try not to know many things. Interview with Katarina Pejović and Boris Bakal, cofounders of the performing collective Shadow Casters], in *Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost* 29/30 (2007).

shadowcasters.blogspot.com

Vnuk, Gordana. "Festival of the Iconoclastic Theatre," *Frakcija Performing Arts Magazine* 15 (1999).





Kònic Thtr, e_motive, 2003/2004.

MODELIRANJE NADAHNUĆA

Kònic Thtr

Razgovarali: Scott deLahunta i Stella Veciana

S engleskoga prevela Marina Miladinov

Razgovor smo započeli povodom seminara Absent Interfaces, koji je organizirala platforma L'animal a l'esquena (Celrà, Španjolska) u listopadu 2008.

Scott deLahunta: Sjećam se da ste mi, kada smo se upoznali u svibnju 2006., pokazali softver *Tierra_y_Vida (Zemlja i život)* pa smo raspravljali o njegovoj uporabi u vašem kreativnom procesu. Možete li reći što vas je nadahnulo da razvijete taj softver?

Rosa Sánchez & Alain Baumann, Kònic Thtr: *Tierra y Vida* je evolucija jedne interaktivne instalacije koju smo razvili 2003./2004. godine pod nazivom *e_motive*. U to vrijeme istraživali smo načine stvaranja interaktivnih instalacija i performansa koji će omogućiti da nekoliko izvođača ili posjetitelja bude u istodobnoj interakciji i da surađujući stvara digitalni okoliš koji evoluirao. Do tada su naš rad i većina interaktivnih umjetničkih djela koja ste mogli vidjeti omogućavali samo jednog interaktera. Silno smo željeli razviti interaktivna umjetnička djela koja će moći služiti kao sredstvo komunikacije između osoba, umjesto da su usredotočena na interakciju između računala i tijela.

Scott deLahunta: Jeste li pronalazili reference u radu drugih umjetnika ili istraživača?

Kònic Thtr: Nadahnuo nas je rad Leonela Moure s Vitorinom Ramosom, kao i njegove slike rojeva. Leonel Moura je umjetnik koji radi s umjetnom inteligencijom i robotikom (<http://www.leonelmoura.com/>). Posjećena 30.11.08). Godine 2003. stvorio je svoj prvi roj 'Robota koji slikaju', sposoban proizvesti originalna umjetnička djela utemeljena na emergentnom ponašanju. Vitorino Ramos, računalni znanstvenik koji je surađivao s Mourom, otkrio nam je je teoriju emergencije, naime kako jednostavni sustavi mogu stvoriti složenost i kako on koristi inteligenciju roja u stvaranju algoritamskih umjetničkih djela.

Scott deLahunta: Zanimljivo je da ste te informacije prikupili od Ramosa – računalnog znanstvenika koji je radio na tom umjetničkom projektu. Kao što smo vidjeli mnogo puta od polovice 20. stoljeća, kada se radi u tehnološkom mediju, ponekad je potreban pristup određenom znanju (inženjerskom, programerskom itd.) da bi se djelo ostvarilo.

Kònic Thtr: To je istina. Godine 2004. galerija Metronom iz Barcelone pozvala nas je da sudjelujemo u umjetničko-znanstvenotehnološkom programu te smo imali mogućnost surađivati s Istraživačkim institutom za umjetnu inteligenciju CSIC-a (Više vijeće za znanstveno istraživanje) u Barceloni. Ondje smo upoznali Martija Sancheza, matematičara koji je istraživao optimizaciju problema korištenjem umjetne inteligencije. Marti Sanchez je surađivao s nama na stvaranju instalacije *e_motive*, koju smo željeli izraditi tako da promišlja način na koji

naše svakodnevno djelovanje polako mijenja prirodne i urbane okoliše. Naša je ideja bila stvoriti doživljaj koje će oponašati ili simulirati taj utjecaj ljudskog bića na okolinu: iako se naizgled malo toga mijenja, ustvari to ima dugotrajne i trajne učinke. U tu svrhu izradili smo nekoliko opipljivih bežičnih naprava koje su posjetitelji mogli koristiti na razne načine; a te su interakcije mijenjale vizualne prikaze 3-D računalnih grafika i generativnog zvuka. Zatim smo počeli razmjenjivati ideje, a Marti Sanchez je razvio softver koji će analizirati unose tih naprava za očitavanje, klasificirati ih i zatim stvoriti vizualni prikaz te analize utemeljene na jednostavnim elementima.

Scott deLahunta: To me podsjeća na našu raspravu tijekom seminara Absent Interfaces o odnosu inženjera Billyja Klüvera i umjetnika Jeana Tinguelyja, osobito o radu na Tinguelyjevu samouništavajućem stroju 1960. godine, koji je Klüvera naveo da bude suosnivač organizacije Experiments in Art and Technology (E.A.T.). Klüverovi prikazi rada s Tinguelyjem (lako ih je naći na Googleu) informativni su i ponekad zabavni opisi načina na koji jedan inženjer doživljava svoju suradnju s umjetnikom. Ne želim reći da je vaš odnos s Martijem Sanchezom bio takav, ili je možda čak bio, ali možete li nam ukratko reći nešto o svojoj suradnji s Martijem? Spomenuli ste početak 'razmjene ideja', ali kako ste to učinili? I jeste li vi prvi umjetnički projekt na kojem je Marti radio?

Kònic Thtr: Kada je Marti počeo raditi s nama, bila je to njegova prva suradnja s umjetnicima. Mi smo i prije toga radili s programerima softvera, ali nismo bili upoznati sa složenošću i mogućnostima rada s umjetnom inteligencijom. Tada smo uvidjeli da ćemo, želimo li početi raditi zajedno, morati definirati zajednički rječnik. Taj prvi korak u procesu sastojao se od sastanaka na kojima smo naprosto razgovarali i objašnjavali svoj umjetnički pristup te što se nadamo ostvariti. Tražili smo reference i modele koji bi nam dali zajedničku podlogu. To je ono što nazivamo razmjenom ideja, koja se sastojala od razumijevanja svijeta onog drugoga i različitih značenja koja bi svaki od nas pridao istim riječima. Tek nakon nekoliko takvih sastanaka Marti je počeo programirati. Nikada nismo pitali Martija kako on gleda na svoju suradnju s nama ili s drugim umjetnicima (otada je surađivao s više umjetnika i također je razvio vlastite radove), ali mislimo da je iskustvo zajedničkog rada obogatilo obje strane.

Scott deLahunta: Rekli ste da ste izradili nekoliko opipljivih bežičnih naprava za *e_motive*, koje su posjetitelji mogli koristiti na razne načine kako bi uspostavili interakciju s djelom. Kakve su to bile naprave i jesu li trebale potaknuti na neke određene vrste interakcije?

Kònic Thtr: Naprave koje smo izradili bile su tri elementa s pomoću kojih su posjetitelji mogli uspostaviti izravnu interakciju s 3-D okolišem u stvarnom vremenu, na poprilično izravan i



Kònic Thtr, *e_motive*, 2003/2004.

Kònic Thtr, *Mur.muros*, 2008.

razigran način. Dva su elementa bila veoma taktilna: jedan smo nazvali sferom i imao je oblik malene, mekane lopte. Gledatelji su bili pozvani da se igraju s tim elementom, smjeli su ga bacati na pod ili njime gađati dvije vrste meta koje će odvesti taj 3-D okoliš korak dalje. Drugi element koristio se za navigaciju kroz 3-D vizualni okoliš i funkcionirao je slično bežičnom *joysticku* utemeljenom na nagibu naprave. Izabrali smo element poput sfere zbog intuitivnosti njezine uporabe i također zbog raznolikosti mogućih radnji koje je mogla potaknuti. *Joystick* je također poprilično velik element i veoma je taktilan. Oba omogućuju tjelesno i intuitivno uključivanje sudionika u djelo. Treći element koristi “uvećanu stvarnost” na bazi kamere kako bi uspostavio interakciju s okolišem (mogla su se prepoznati dva obrasca). Svi ti elementi pozivaju na razigranu izravnu interakciju i također ohrabruju posjetitelje da uspostave interakciju jedni s drugima. I naravno, imali su izravan utjecaj na vizualni i slušni okoliš.

Scott deLahunta: Softver Martija Sancheza korišten je za analizu podataka dobivenih iz tih triju elemenata, je li tako? (Za čitatelje koji žele doznati više o Martijevu istraživačkom radu u računalnoj znanosti, njegova mrežna stranica je <http://www2.iiia.csic.es/~marti/>. Posjećena 30.11.08.)

Kònic Thtr: Da, tako je. Softver za analizu izdvaja informacije o ‘intencionalnosti’ u uporabi interaktivnih elemenata. U ovom slučaju softver traži obrasce koji su specifični za te interaktivne elemente, poput kotrljanja sfere po podu i drugih osobitih radnji, ili pak mjeri intenzitet u uporabi elemenata u usporedbi s nekim unaprijed određenim ‘standardnim’ uporabama. Te radnje i njihove intenzitete softver pretvara u jednostavne subjekte, vizualizirane kao malene obojene kocke, koje nasljeđuju svoju boju od tumačenja interakcije u vrijeme njihova nastanka. Subjekti mogu biti u četiri različite boje, koje ukazuju na četiri različita tumačenja ‘intencionalnosti’ korisnika. Vizualizacija te analize projicira se u prostor instalacije. Mogu se vidjeti četiri horizontalna grafa, od kojih svaki odgovara jednom interaktivnom elementu i pokazuje izravno djelovanje svakog elementa (sfere, navigatora i dvaju obrazaca koje je prepoznala kamera). Također se može vidjeti kako se subjekti stvaraju i upadaju u raster.

Cilj subjekata je okupiti se u istovrsne skupine, a najveća skupina utječe na boju i na slike koje se pojavljuju u 3-D okolišu koji se projicira na glavni zaslon instalacije.

Scott deLahunta: Možete li reći nešto više o tome, zašto postoje tri različita tipa vizualizacije, grafovi, raster i 3-D okoliš?

Kònic Thtr: Kao što smo već spomenuli, željeli smo stvoriti djelo koje će pokazivati kako se naš okoliš polako mijenja pod utjecajem naših svakodnevnih radnji. U interesu nam je, dakle, bilo da ljudski postupci ili intervencije unutar

instalacije promijene okoliš instalacije tijekom vremena. A kako bismo približili posjetitelje toj središnjoj ideji djela, morali smo im omogućiti da donose odluke o smjeru svoga utjecaja, što je moglo uključivati i njihovu međusobnu suradnju u djelovanju na taj sintetički okoliš. Također smo morali stvoriti model koji neće samo simulirati, nego zatim i predočiti to emergentno ponašanje posjetitelju ili sudioniku. Pokazivanjem analize (grafova i rastera) željeli smo dati publici mogućnost da promijeni smjer interakcije i intenciju svoga djelovanja kroz promatranje onoga što proizvodi u toj vizualizaciji. Posjetitelji mogu odlučiti u suradnji promijeniti tip subjekta koji se stvara u bilo kojem trenutku i izravno utjecati na 3-D okoliš u koji su uronjeni, graditi ga i mijenjati.

Scott deLahunta: Zanimljiva je ta ideja pokazivanja analize posjetiteljima instalacije. Ja bih rekao da oni ne moraju točno razumjeti kako funkcionira računalni dio analize (Martijevo programiranje) niti bi se neke od tih stvari doista moglo objasniti nekome tko nije stručnjak. Ali ideja pokazivanja vizualizacije publici kako bi ona lakše razumjela nešto o vlastitom ponašanju u prostoru ima itekakvog smisla. Možete li reći nešto više o tome? Kako znate koju vrstu značenja ta vizualizacija ima za vaše posjetitelje?

Kònic Thtr: Kada stvaramo neku interaktivnu instalaciju, želimo da posjetitelji imaju mogućnost kroz promatranje djela, interakcije drugih ljudi ili pak svoje interakcije zajedno s drugima razumjeti ono što proizvode. A mi rado zamišljamo posjetitelja kao nekoga tko radoznalo promatra i želi otkriti kako djelo funkcionira te čak donosi vlastite zaključke o tome sa čime se tu eksperimentira. U slučaju instalacije *e_motive*, vizualizacija sasvim jasno pokazuje grafove koje proizvodite dok pomičete jedan od elemenata instalacije i možete vidjeti da se boja tih grafova mijenja kako vi mijenjate način na koji postupate s tim elementima. Međutim, uvidjeli smo da bi moglo proći dosta vremena dok publika ne poveže grafičku vizualizaciju s vlastitim ponašanjem u prostoru; zato i tu, kao i kod drugih instalacija koje smo postavili, uvijek postoje vodiči koji će vam pomoći i objasniti vam djelo i način na koji bi ono trebalo funkcionirati.

Scott deLahunta: Spomenuli ste da je cilj instalacije oponašati ili simulirati utjecaj koji imamo na svoj okoliš kroz svakodnevne radnje. Možda je, dakle, cilj pojačati svijest o onome čega često nismo svjesni? Ali s druge strane, taj je okoliš umjetničko djelo – on je potpuno umjetan, nije li? On stvara vlastiti svijet od izbora svakodnevnih aktivnosti (igre, navigacije itd.) i omogućava interakciju s podatkovnim modelom toga svijeta.

Kònic Thtr: Da, naravno, okoliš je potpuno umjetan. Radi se o 3-D arhitekturi u kojoj se može vidjeti postav od šezdesetak kratkih dokumentarnih *video-loopova*. Ti su isječki snimljeni u različitim urbanim i prirodnim okolišima. Slikovni sadržaj se razlikuje, a ideja

je ta da su neki pozitivni, a neki negativni, harmonični ili destruktivni itd. U cjelini, on doista predstavlja malen model stvarnoga svijeta. Ideja o simulaciji ne tiče se toliko izgleda samog okoliša ili načina na koji se na nj može utjecati, koliko činjenice da će se taj okoliš doista promijeniti i da je ta promjena reakcija na neke jednostavne radnje koje posjetitelji vrše u tom prostoru, a te se radnje mogu klasificirati u smislu 'intencionalnosti'.

Scott deLahunta: Nakon instalacije *e_motive*, koji je bio vaš sljedeći korak i jeste li nastavili koristiti isti softver i istu ideju modeliranja ili simuliranja?

Kònic Thtr: U slučaju instalacije *e_motive*, više nas je zanimalo osjećaju li posjetitelji, nakon što shvate svoju interakciju, pobudu da promijene svoj način interakcije kako bi svjesno obrnuli smjer u kojemu se 'sustav' kreće. Ali smatrali smo da postoje granice u složenosti koju bi čovjek rado imao u nekom djelu, upravo zbog te nužnosti da se s posjetiteljima komunicira na sasvim izravan i intuitivan način. Također smatramo da smo u interaktivnim instalacijama općenito prisiljeni predstaviti djela koja nailaze na dobar prijem kod posjetitelja, ali možda nisu najbolje platforme za prenošenje složenih ideja. Zato smo 2005. započeli novi proces razvoja s istim odjelom CSIC-a, a uz potporu ministarstva kulture katalonske vlade, koji smo nazvali 'uvećana pozornica'. Taj istraživački proces bio je usredotočen na razvoj interaktivnih jezika za ples te na potrebu da se koncepti emergentnosti primijene na povećanje izražajnosti tijela na pozornici. To je iskustvo trajalo od 2005. do 2006. i rezultiralo je novim djelom, u kojemu je softver razvijen za *e_motive* odveden korak dalje i prilagođen za komad plesnog teatra pod nazivom *Nou_ID (Nova osobna iskaznica)*. U tom komadu pokušavamo napraviti rad o konceptu mobilnosti ili migracije: o neprestanom kretanju ljudi širom zemaljske kugle i o pokretima koji obično odgovaraju na snažne geografske i geopolitičke sile privlačnosti. U tom procesu promijenili smo vizualizaciju softvera, uzevši za reprezentaciju planet Zemlju; na nju se vizualiziraju subjekti koje stvara softver, a softver smo nazvali *Tierra_y_Vida (Zemlja i život)*.

Scott deLahunta: Kada ste počeli raditi sa Stellom Vecianom na ideji da neka vaša umjetnička djela mogu i sama biti prilika za znanstveno istraživanje?

Kònic Thtr: To je bilo povezano s našom posljednjom instalacijom *Mur.muros*, u kojoj smo ponovo pokušali raditi s idejom migracije ljudi, njihove neprestane mobilnosti prema moćnim geografskim i geopolitičkim silama privlačnosti. Instalacija se sastoji od četiri mikrofona, koji hvataju zvukove koje proizvode posjetitelji oko instalacije. Taj zvuk služi kao input za softver *Tierra y Vida*, a dobivena analiza projicira se na pod unutar instalacije. Ali Stella bi trebala objasniti svoj pogled na instalaciju kao zanimljiv kontekst za svoje istraživanje.

Stella Veciana: *Mur.muros* se bavi političkim pitanjima migracije uz korištenje određenih audiovizualnih metafora povezanih s "ulazom" u Europu, sa ciljem pojačavanja svijesti o suvremenim oblicima uključenosti i isključenosti. Odnos uključenosti i isključenosti jasno se predočava promatraču instalacije putem interaktivne vanjštine, koja je sposobna prevesti vanjski zvuk na projiciranu reaktivnu sliku unutar njezine zaštitne unutrašnjosti. Slična istraživanja o načinu na koji se promatrano mijenja kroz promatranje promatrača često se provode korištenjem različitih znanstvenih teorija i eksplanatornih modela. Na sjecištu umjetnosti, znanosti i tehnologije *Mur.muros* pretvara ta pitanja u *walk-through* simulacijski model, koji se može iskusiti i zajedno doživjeti u stvarnom vremenu. A osobito se u tom eksperimentalnom pristupu skupine Kònic Thtr prema novim sučeljima, koja proširuju razumijevanje znanstvenog znanja, moj interes i istraživanje povezuju s njima.

Scott deLahunta: Čini se da je to jedan od jedinstvenih aspekata umjetničke prakse koja koristi nove medijske tehnologije kao glavni izvor građe i konceptualne inspiracije; naime, da je odnos sa znanošću i znanstvenim/inženjerskim metodama i metaforama veoma blizak. Htio sam za kraj postaviti još jedno pitanje Alainu i Rosi – na koji vam je način softver za analizu također 'kreativno oruđe'?

Kònic Thtr: Softver za analizu za nas je kreativno oruđe u tom smislu da nam pomaže u otkrivanju novih načina rada, i to kroz nove mogućnosti za suradnju (npr. s Martijem Sanchezom) kao i kroz istraživanje novih paradigmi za interaktivnost u našem radu korištenjem emergentnosti i umjetne inteligencije. Cijeli proces razvoja softvera trajao je dvije godine i tekao je usporedno s razvojem našeg umjetničkog rada. On je hranio naš umjetnički proces i kao element je integriran s drugim jezicima u stvaranju umjetničkog djela.

Scott deLahunta: Divno, puno vam hvala i sretno sa sljedećim projektom i suradnjom sa Stellom.





Kònic Thtr, Nou_ID, 2006.

Modelling Inspiration

Kònic Thtr

Interviewed by Scott deLahunta and Stella Veciana

Begun on the occasion of the Absent Interfaces International Seminar organized by L'animal a l'esquena (Celrà, Spain) October 2008

Scott deLahunta: I remember when we met in May 2006 you showed me the *Tierra y Vida* (*Earth and Life*) software and we discussed its use in your creative process. Can you name what your inspiration was for developing this software?

Rosa Sánchez & Alain Baumann, Kònic Thtr: *Tierra y Vida* is an evolution of an interactive installation we developed in 2003-2004 called *e_motive*. At that time, we were searching for ways to create interactive installations and performances that could allow several performers or visitors to interact simultaneously, and collaboratively generate an evolving digital environment. By then, our work and most of the interactive art pieces that could be seen only allowed for a single inter-actor. We were keen to develop interactive artworks that could serve as means for communication between persons rather than focus on interaction between the computer and the body.

Scott deLahunta: Did you find references in the work of other artists or researchers?

Kònic Thtr: We were inspired by Leonel Moura's work with Vitorino Ramos, and his swarm paintings. Leonel Moura is an artist that works with Artificial Intelligence and robotics (<http://www.leonelmoura.com/>. Accessed 30.11.08). In 2003, he created his first swarm of 'Painting Robots', able to produce original artworks based on emergent behaviour. Vitorino Ramos, a computer scientist who was collaborating with Moura, unveiled emergence theory, how simple systems can create complexity, to us; and how he was using swarm intelligence to produce algorithmic artworks.

Scott deLahunta: It's interesting that you gathered this information from Ramos – the computer scientist working on the art project. As we have seen many times since the mid-1900s, when one is working in a technological medium, sometimes you need access to a particular expertise (engineering, programming, etc.) to realise the work.

Kònic Thtr: That's true. In 2004, we were invited by the gallery Metronom in Barcelona to participate in an art-science-technology program and had the opportunity to collaborate with the Research Institute in Artificial Intelligence of Barcelona of the CSIC (Higher Council for Scientific Research). There we met with Marti Sanchez, a mathematician researching problem optimisation using artificial intelligence. Marti Sanchez collaborated with us for the creation of *e_motive*, an installation we wanted to make that would reflect upon how our everyday actions slowly modify natural and urban environments. Our idea was to create an experience that would emulate or simulate

this influence of the human being on his or her surroundings: seemingly changing little, but actually having long lasting and permanent effects. For that purpose, we built several tangible wireless devices that the visitors could use in different ways; and these interactions would change the visual displays of 3D computer graphics and generative sound. We then started the exchange of ideas, and Marti Sanchez developed a piece of software that would analyse the inputs of these sensing devices, classify them, and then create a visual representation of this analysis based on simple elements.

Scott deLahunta: This reminds me that during the Absent Interfaces seminar we discussed the relationship between engineer Billy Klüver and artist Jean Tinguely, particularly his work on Tinguely's self-destroying machine in 1960 that set Klüver on the path to co-creating the Experiments in Art and Technology (E.A.T.) organisation. Klüver's accounts (easy to google) of working with Tinguely are informative and sometimes amusing descriptions of how an engineer perceives his working relationship with an artist. Now I'm not suggesting that your relationship with Marti Sanchez was like this, or maybe it was, but can you say something briefly about your working relationship with Marti? You talked about starting 'an exchange of ideas', but how did you do that? And were you the first artistic project Marti had worked on?

Kònic Thtr: When Marti started to work with us, it was his first collaboration with artists. We had been working with software programmers before, but were not familiar with the complexity and possibilities of working with Artificial Intelligence. This is when we realized that to start working together we had to define a common vocabulary. This first step of the development consisted of meetings, in which we would just talk and explain our artistic approach and what we hoped to realize. We looked for references and models which could give us a shared background. This is what we call the exchange of ideas, which consisted of understanding each other's world and the different meaning each of us would give to some of the same words. Only after several of these sessions, Marti started to develop some coding. We never asked Marti how he sees his collaboration with us or with other artists (he has since collaborated with more artists and has also developed works of his own), but we feel that the experience of working together has been enriching for both sides.

Scott deLahunta: You said you built several tangible wireless devices for *e_motive* that the visitors could use in different ways to interact with the piece. What were the devices and were there specific types of interaction they were meant to inspire?

Kònic Thtr: The devices we built were three elements with which the visitors could directly

interact with the real time 3D environment, in a rather direct and playful manner. Two of the elements were very tactile, one of them we called the sphere, was the shape of a small ball, and soft. The audience was invited to play with this element and allowed to throw it on the floor, or on two kinds of targets that would take the 3D environment to another step. Another element was used to navigate in the 3D visual environment, acting in a similar fashion to a wireless joystick based on the inclination of the device. We chose an element such as the sphere because of its intuitive use, and also the diversity in the possible actions it could stimulate. The joystick is also a rather big element, and very tactile. Both of them allow a physical and intuitive involvement of the interactor with the piece. A third element was using camera-based Augmented Reality to interact with the environment (two patterns could be recognised). All these elements appeal to playful direct interaction, and they also encourage visitors to interact with each other. And of course they had a direct influence on the visual and aural environment.

Scott deLahunta: To analyze the data coming from these three elements is where Marti Sanchez's software was used, right? (For the reader interested in more information about Marti's computer science research, his website is: <http://www2.iiia.csic.es/~marti/>. Accessed 30.11.08.)

Kònic Thtr: Yes, that's right. The analysis software extracts information about 'intentionality' in the use of the interactive elements. In this case, the software looks for patterns specific to the interactive elements, like the sphere rolling on the floor and other particular actions, or the intensity in the use of the elements, compared to some 'standard' uses that were pre-defined. These actions and their intensities are converted by the software into simple agents, visualised as small coloured cubes, which inherit their colour from the interpretation of the interaction at the time of their creation. The agents can be of four different colours, indicating four different interpretations of the 'intentionality' of the user(s). The visualisation of this analysis is projected in the installation space. One can see four horizontal graphs, each of them corresponding to one of the interactive elements and showing the direct action of each element (the sphere, the navigator and the two patterns that were recognized by the camera). One can also see the agents being created and falling onto a grid.

The agents' objective is to gather into groups of the same kind, and the largest group in size influences the colour and the images appearing in the 3D environment that is projected onto the main screen of the installation.

Scott deLahunta: Can you just say something more about this, why the three different types

of visualisation, the graphs, the grid and the 3D environment?

Kònic Thtr: As we already mentioned, we wanted to make a work that reflected on how our environment slowly changes as a result of our everyday actions. So, our interest was that the human actions or interventions within the installation would change the environment of the installation over time. And to bring the visitor closer to this central idea of the piece, we needed them to be able to make the choice of the direction of their influence, which could include collaboration with each other, on this synthetic environment. And we needed to create a model that would not only simulate, but also represent this emerging behaviour back to the visitor or interactor. The objective to show the analysis (the graphs and grid) is to give the audience a possibility to change the direction of the interaction and the intention of their actions through the observation of what they are producing in this visualisation. The visitors can decide to collaboratively change the type of agent that is being created at any time and directly influence and build and change the 3D environment in which they are immersed.

Scott deLahunta: This is interesting, this idea of showing the analysis to the installation visitors. My guess is that they don't need to understand exactly how the computation part of the analysis is happening (the programming Marti did), nor would some of this really be explainable to someone who is not specialising in that. But the idea of showing this visualisation to help them understand, something about their own behaviour in the space makes more sense. Can you say more about this? How do you know what sort of meaning this visualisation has for your visitors?

Kònic Thtr: When we generate an interactive installation, we want the visitors to have the possibility through observation of the piece, or of others interacting, or interacting together with others, to have an understanding of what they are producing. And we prefer to imagine the visitor as someone who is curious to observe and find out about how the piece works, and even to make his or her own conclusions about what he or she is experimenting with. Now, in the case of *e_motive*, the visualisation shows quite clearly the graphs that you produce as you move one of the elements of the installation and you can see the colour of these graphs change as you change the way these elements are handled. However, we realised that it might take some time to relate the graphical visualisation to one's behaviour in the space; so, as with other installations we have made, there are always guides who can help you by explaining the piece and the way it is supposed to work.

Scott deLahunta: You mention that the installation aims to emulate or simulate how we affect our environment through daily actions. So maybe the aim is to heighten the awareness of

what we are often unconscious of? But on the other hand, the environment is an artwork – it's completely artificial, isn't it? It is creating its own world out of a selection of daily type activities (play, navigation, etc.) and making it possible to interact with a data model of this world.

Kònic Thtr: Yes, of course, the environment is completely artificial. It is 3D architecture in which a set of about sixty short documentary video loops is to be seen. These clips were filmed in different urban and natural environments. The image content varies with the idea that some are positive, some are negative, harmonious or destructive, etc. As a whole, it does represent a small model of the real world. The idea of simulation is not so much about what this environment looks like or how this can be influenced, than the fact that this environment will change and that this change is the response to some simple actions that the visitors produce in this space, and that these actions can be classified in terms of 'intentionality'.

Scott deLahunta: After *e_motive*, what was your next step and did you continue to use the same software and the same idea of modelling or simulating?

Kònic Thtr: In the case of *e_motive*, our interest lay more in how the visitors, once they have an understanding of how they interact, have or do not have the incentive to change their way of interacting in order to consciously orient the direction in which the 'system' is going. But we felt there was a limitation to the complexity one can pretend to have in a piece because of this necessity to communicate in a very direct and intuitive way to the visitors. We also feel that with interactive installations in general, we are pushed to present pieces that are well received by the visitors, but may not be the best platform to get complex ideas across. So in 2005 we started a new process of development with the same department of the CSIC, and supported by the culture department of the Catalan government, which we called 'the augmented stage'. That research process focused on the development of interactive languages for dance, and the need to apply concepts of emergence to the augmentation of expressiveness of the body on stage. This experience lasted from 2005 to 2006 and resulted in a new piece in which the software that had been developed for *e_motive* was taken a little further and adapted to a dance-theatre piece called *Nou_ID (new ID)*. In this piece, we try to make a work about the concept of mobility or migration; the constant move of people around the globe, movements that usually respond to strong geographical and geopolitical attractors. In this process, we changed the visualisation of the software, taking as a representation the planet Earth onto which the agents created by the software are visualised, and gave the name to the software *Tierra y Vida (Earth and Life)*.

Scott deLahunta: When did you start to work with Stella Veciana on the idea that some of your art work can itself be used as an opportunity for scientific research?

Kònic Thtr: That would be in connection to *Mur.muros*, our latest installation in which we again try to work with the idea of the migration of people; their continuous mobility towards powerful geographic and geopolitical attractors. The installation consists of four microphones picking up the sounds generated by the visitors around the installation. This sound serves as an input to the software *Tierra y Vida*; and the resulting analysis is projected onto the floor inside the installation. But Stella should explain her perspective on the installation as an interesting context for her own research.

Stella Veciana: *Mur.muros* addresses political issues of migration using certain audiovisual metaphors related to the "entrance" to Europe aiming to increase the awareness of contemporary forms of inclusion and exclusion. The relationship between inclusion and exclusion is made explicit for the installation observer by means of an interactive exterior, capable of translating the outer sound to a projected responsive image within its protective interior. Similar investigations about the way the observed gets transformed by the observation of the observer have been frequently researched using different scientific theories and models of explanation. Within the intersection of art, science and technology, *Mur.muros* transforms these questions into a walk-through simulation model to be experienced and shared in real time. And specifically, this experimental approach of Kònic Thtr towards new interfaces that expand the understanding of scientific knowledge is where my interest and research connects with them.

Scott deLahunta: It seems this is one of the unique aspects of an arts practice that uses new media technologies as a main source of material and conceptual inspiration; that the relationship with science and scientific/engineering methods and metaphors is very close. There is one final question I have wanted to ask Alain and Rosa – how is the analysis software also a 'creative tool' for you?

Kònic Thtr: The analysis software is a creative tool for us to the extent that it helps us discover new ways of working; both through new opportunities for collaboration (e.g. with Marti Sanchez) and exploring new paradigms for interactivity in our work, using emergence and artificial intelligence. The whole process of the development of the software lasted two years and ran in parallel with the development of our artwork. It nurtured our artistic process and is an element that is integrated with other languages to create the artwork.

Scott deLahunta: Wonderful! Thank you very much and good luck with the next project and collaboration with Stella.



Anaia Urra, *El Eclipse de A.*, 2001, photo: L. Bemaerts

Pomičemo namještaj kako bismo činili to što činimo

Isabel de Naverán

Sa španjolskoga prevela Sandra Palihnić

U knjizi *Nevidljivi film* Jean-Claude Carrièrea, scenarista i suradnika Luisa Buñuela i mnogih drugih, autor se pita nije li filmska manipulacija vremenom (elipse, montaža) jedna od mračnih opsesija tog medija: “stijesniti vrijeme”, kaže, “dokinuti ga, stvoriti tako snažnu iluziju da gledatelji prestanu starjeti i izađu iz dvorane pomlađeni”.

Bez sumnje, približiti se postignućima filmske montaže i vremenske “iluzije” na filmu, bio je cilj mnogih scenskih tvorevina dvadesetog stoljeća. Premda kazalište u ovoj usporedbi zaostaje, ono i dalje donosi nove strategije koje scenski jezik pretvaraju u delirij čije se posljedice sada počinju nazirati. Kad je u Bilbao, u kazalištu La Fundición prikazana predstava Juana Domíngueza *TLBETME = Todos Los Buenos Espías Tienen Mi Edad (SDSSMV = Svi dobri špijuni su moji vršnjaci)* iz 2003. godine, ispred nas je u tišini sjedio autor i slagao male kartice s tekstom na stol. Jednu po jednu, brzinom koja je varirala ovisno o sadržaju, stavljao ih je ispred objektivna kamere da bi se ukazale pred nama na velikom platnu. U bijelom odijelu, kao da se spremio za važan sastanak, Domínguez nije dizao pogled. Činilo se kao da nas poziva da zauzmemo praznu stolicu preko puta stola; stola kojeg je namijenio za dvoje, za kojim na jednoj strani sjedi umjetnik, a na drugoj gledatelj koji bi bio spreman ući u njegove misli i prisvojiti ih. Ova slika stola je metafora za ono što se imalo odviti u našim glavama: intiman razgovor između njegovog i našeg načina razmišljanja. Poziv nije mogao biti sugestivniji. Zahvaljujući kameri, projektoru i platnu, tamo, u tami dvorane, Domínguezov kreativni proces – njegove sumnje, želje, nedoumice i pitanja, zapisani na karticama u prvom licu jednine – postajao je naš kako smo čitali tekst: to su postajale naše sumnje, naše želje, naše nedoumice i pitanja. Upravo je jednostavnost odabranog mehanizma (otipkana slova, uvijek projicirana na platnu) omogućavala gledatelju/čitatelju da se stavi na mjesto druge osobe na tako lagan i pomalo perverznan način.

Makar nam pripadao, unutarnji glas kojeg smo čuli dok smo potihom čitali nije odgovarao glasu kojeg čujemo kad govorimo. Naime, taj unutarnji glas nalazi se na pola puta između naših misli i načina izražavanja tih misli, pred-materijalizacija naše osobne “vizije” stvari. Kada postane vanjski, na granici je nespretnog jezika te često nejasan i nepristupačan.

Kako bismo skratili udaljenost između misli i prakse, potrebno je posegnuti za maštom. Ako film, kako kaže Carrière, nastoji stisnuti vrijeme, poništiti ga, izbrisati... možemo reći da Domínguezova predstava stvara vrijeme i prostor, zato što stvara nove vremenske prostore koji nastaju *između* radnje pokazivanja kartica, vremena čitanja teksta, brzine između jedne i druge rečenice te boje pojedinih riječi (plava, zelena, crvena, žuta) određene prema značenju (identitet, prostor, kretanje, vrijeme).

Uvijek popraćena humorom i osjećajem kritičnosti, Domínguezova pseudo-znanstvena želja da shvati kreativni proces uz pomoć formula koje obuhvaćaju pojmove prostora, vremena, kretanja i identiteta, usporediva je s fascinacijom filmskih montažera da povežu nepovezane kadrove i održe određenu korelaciju: nije fascinirajuće postići savršen kontinuitet kadrova, već razvući do maksimuma granice tog kontinuiteta, sve dok se prostor između kadrova ne nametne i otvori mogućnost nepoznatim percepcijama. Međutim, za razliku od filma, u predstavi *Svi dobri špijuni su moji vršnjaci*, vrijeme (i prostor) nisu stiješnjeni, već izmišljeni. Stvoreni su kroz izraz triju vremena koja se odvijaju simultano: scensko vrijeme (Juan Domínguez sjedi za stolom), filmsko vrijeme (kartice koje se pojavljuju na platnu) i, recimo to tako, stvarno vrijeme u dvije dimenzije: kronološko vrijeme koje bi predstavljalo objektivno vrijeme (predstava traje od osam do devet) i biološko ili subjektivno vrijeme koje varira, razvlači se i sužava, ovisno o osobnu doživljaju (mentalnom i emocionalnom).

I zato je, kada preko puta stola Domínguez izvlači novu karticu na kojoj piše: KOLIKO VREMENA KUPUJEŠ ULAZNICOM?, vrijeme, ili bolje rečeno, trajanje predstave, neodređeno jer se ne može odvojiti od svih faktora koji prate situaciju koja je postala potpuno subjektivna i individualna za svakog gledatelja u dvorani. Vrijeme postaje nešto nemjerljivo jer ne možemo razabrati što je izraz na karticama, a što naš “unutarnji glas” dok ih čitamo. Pod utjecajem smo novih vremenskih prostora koji su ponekad izmišljeni i koje stvara naš neizvjesni tok misli.

Nadalje, ovo dovodi do delikatnih i neugodnih pitanja, kao na primjer pitanje našeg vrednovanja vremena, u ovom slučaju vrednovanja ekonomičnosti vremena u smislu svrhovitosti i rentabilnosti.

Unatoč očiglednim razlikama, i film i kazalište pružaju priliku da porazmislimo o našem odnosu prema tom nezaustavljivom “mjernom instrumentu” događaja, prema njegovoj ekonomičnosti, prema starenju, koje je tako snažno zaokupilo Carrièrea, a možda i Domíngueza, a samim time i prema smrti. Radi se prostorima otpora u kojima je moguće doživjeti ono što je naočigled beskorisno. Radi se o prostorima promjene budući da djeluju prema pre-formulaciji percepcije i preispituju “upotrebnu vrijednost” slobodnog vremena.

Tražeći u rječniku definiciju glagola “činiti”, umjetnica Amaia Urrea pronašla je sljedeću rečenicu: *pomičemo namještaj kako bismo činili to što činimo*. Urrea je u tom trenutku bila na samom vrhuncu osmišljavanja predstave *El Eclipse de A. (Pomrčina A.-a)* iz 2001. godine, koja je polazila od sljedećih



pitanja: koja je dinamika čekanja?, kakva se aktivnost događa u trenucima koji *prethode* događajima?, koji je smjer naših misli i koje prostore stvaramo u trenucima prividne neaktivnosti? Rečenica *pomičemo namještaj kako bismo činili to što činimo* aludira na jednu dimenziju glagola činiti koja je, paradoksalno, u sukobu sa značenjem tog glagola. "Činiti se da se čini" može se shvatiti kao "hiniti da se čini", ali čak i tada, nastaviti činiti, uzaludno, činiti a da ne činiš ili činiti i raščiniti, baš kao što je i Penelopa više od dvadeset godina plela i rasplitala jedan te isti mrtvački pokrov čekajući da joj se muž, kralj Itake, vrati iz rata. Rasplitala je noću ono što bi splela danju.

I *Pomrčina A.-a* odvija se između svijetla i tame, u polutama u kojoj je jedina referenca vanjskog prostora projekcija plavog neba s lutajućim oblacima na stropu dvorane.

Pomrčina, kao metaforička figura, postaje referenca za promjenu smjera zvijezda i za trenutačnu promjenu smjera stvari: dan postaje noć i tako preduhitri ili kaska za vlastitim tijekom. *Pomrčina* je i naslov filma Michelangela Antonionija na kojem je Urrea zasnovala izraz vremena u svom djelu. Cijela predstava, baš kao i *Svi dobri špijuni su moji vršnjaci*, kontinuirano je ispreplitanje vremena koja se nadmeću i prepliću (scensko vrijeme, filmsko vrijeme i stvarno vrijeme) te tako stvaraju "fazni prostor" ili "prostornu fazu" koja je, kako je rekao Mårten Spångberg u svom predavanju "No te das cuenta" ("Ne primijetiš") (festival In-Presentable 2006., La Casa Encendida), prostor u kojem čovjek može postati nehuman jer ne stvara identitet. To su elastični vremenski prostori koji bježeći naprijed gledaju unatrag i obratno, želeći biti reverzibilni, hitaju prema vlastitoj budućnosti.

U bezličnom kvartu grada, okružena nepristupačnim cementnim blokovima, Mónica Vitti čeka Alaina Delona. To je posljednja scena Antonionijeva filma.

U dvorani, Amaia Urrea, sjedeći ispred televizora, gleda kako Mónica Viiti čeka Alaina Delona. Tako počinje predstava.

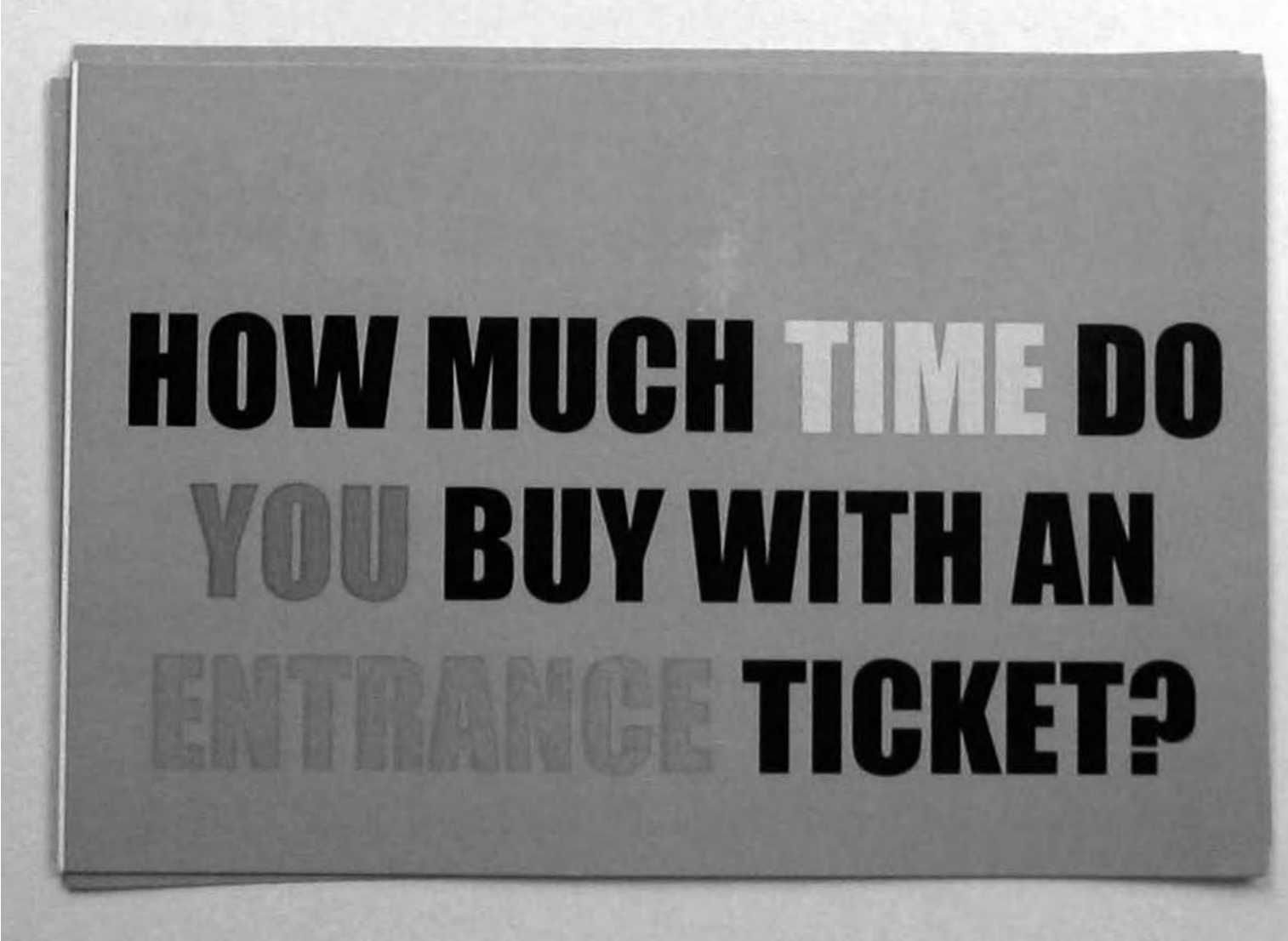
Sjedimo u kazalištu i gledamo kako Amaia Urrea gleda kako Mónica Vitti čeka Alaina Delona.

S daljinskim upravljačem u ruci, Urrea funkcionira kao vektor između nas i filma. Upravlja brzinom snimke i našom percepcijom filmskog vremena. Mónica Vitti čeka, a Urrea, ne dižući pogleda sa scene na filmu, ispija gutljaj kave koja joj se, umjesto u usta, polako slijeva na bijelu košulju. I dalje upravlja scenom na filmu, ubrzava je, vraća natrag... Mónica Vitti čeka, a mrlja od kave postaje sve veća. I mi čekamo.

Nakon deset minuta dolazi Alain Delon i započinje dijalog: "Dugo čekaš? Mislio sam da kasnim.", Mónica Vitti i Amaia Urrea (kava joj klizi niz bradu) u isto vrijeme odgovaraju: "Deset minuta". Elipsa se u predstavi stvara pomoću radnji koje se ponavljaju, načiniti i raščiniti, splesti i rasplesti, centimetre celuloida.

Kao i u filmu, kada Antonioni odluči održati minutu šutnje (kronološka minuta, filmska šutnja) zbog pogibije brokera koji je prijatelj glavnog lika, tako i Amaia Urrea odluči jedanput povezati različita vremena u predstavi. Dok, s jedne strane, Antonioni, bez posezanja za elipsom, posvećuje dugi fragment, u kojem se ne događa ništa osim čekanja, minuti šutnje koju u zgradi Burze održavaju brokери (glumci/likovi) u znak sućuti, Urrea, koju sada vidimo projiciranu na zidu u pozadini, gleda prema publici kao da gleda film i održava svoju minutu šutnje. A mi čekamo i gledamo. Prostor se preokreće, a vrijednost vremena je dovedena u pitanje, odgađa se i razvlači. Isto tako, scenski prostor nije fiksni, nepokretan, nije prostor u kojem se događaju stvari, već je on sâm prostor.

Bilbao 2007



**HOW MUCH TIME DO
YOU BUY WITH AN
ENTRANCE TICKET?**

Juan Domínguez, *Todos los buenos espías tienen mi edad*, 2003, photo: Cuqui Jerez

We move the furniture
to do as if we were doing

Isabel de Naverán

Translated from the Spanish by Elena Oña and Paula Caspao

In *The Secret Language of Film*, a book written by Jean-Claude Carrière, screenwriter and frequent Buñuel collaborator among others, the author wonders if the manipulation of time organized in cinema (temporal ellipsis, editing) is not one of its subterranean obsessions. “To suppress time”, he writes, “to eliminate it, to create such an intense illusion that the audience stops getting old and leaves from the cinema rejuvenated”.

Without a doubt, one of the main goals of many of the 20th century stage creations has been to find out about the achievements of film editing and about the temporal “illusion” that cinema provides. Although theatre hardly survives this comparison, it goes on inventing new strategies, which drive the stage language to a delirium whose consequences are only now starting to be discerned. When *La Fundición*, a performance venue in Bilbao, staged AGSAMA = All Good Spies Are My Age (Juan Domínguez 2003), we could see how Domínguez, sitting in front of us in silence, was arranging some small cards on a table. One by one, the cards were projected on a screen at variable speeds according to their contents, thanks to a close-circuit video. Domínguez, dressed in a white suit as if he had an important date, wouldn’t look up. He seemed to be inviting us to occupy the empty chair on the other side of the table. It was a table designed for two people: the artist on one side and, on the other, any of the spectators willing to get inside his thoughts, to appropriate them. This image of the table works as a metaphor for what was then about to happen in our minds: an intimate exchange between his way of thinking and ours. The invitation couldn’t be more suggestive. There it was, Domínguez’s creative process written on the cards and told in the first person singular in the darkness of the stalls: as we read, his doubts, his research, his questions, mediated by the camera, the projector, and the screen, slowly become our own doubts, research and questions. In fact, it is the simplicity of the device chosen (typewritten letters), always projected on the screen, that allows the viewer/reader to put him or herself in the other’s shoes in such a comfortable way, that it borders perversity.

The inner voice that we hear when we read for ourselves, though it is our own voice, doesn’t coincide with the voice we hear when we talk. This interstitial voice is half way between our thoughts and the way these thoughts are expressed, a pre-materialization of our personal “view” of things. As soon as this voice exteriorizes, it comes across the limits of a clumsy and sometimes opaque, inaccessible language.

In fact, in order to shorten the distance between thought and praxis, we have to resort to invention. And if it is true that cinema, according to Carrière, pursues the suppression of time, its abolition, its disappearance... we can say that Domínguez’s proposal makes time and space appear because it builds other spaces/times that arise between the action of showing the cards, the reading time, the speed between one sentence and the next, and the colors attributed to the words – blue, green, red, yellow – depending on their condition – identity, space, movement and time.

Domínguez’s pseudo-scientific desire to understand the creative process through formulas combining space, time, movement, and identity – always approached with humor and a critical sense – is comparable to the film editors’ fascination for binding together unconnected shots while keeping a certain coherence. What is fascinating here is not the result of a perfect continuity from one shot to the next, but the action of stretching the limits of continuity as far as possible, until the space between shots imposes itself, possibly opening the way to unknown perceptions. But, unlike what happens in cinema, in *All Good Spies Are My Age*, time – and space – is not suppressed but invented. It is built from the combination of three simultaneous times: the performing time (Juan Domínguez sitting at his table), the cinematographic time (cards passing on the screen) and, say, the real time, double as it is: chronological, objective on the one hand (the piece takes place from eight to nine); biological or subjective on the other (it varies, stretches, and contracts, depending on the individual mental and emotional experience). So, when Domínguez puts a new card on the other side of the table asking HOW MUCH TIME DO YOU BUY WITH AN ENTRANCE TICKET? time or, more accurately, the duration of the piece turns out to be indeterminate because it is inseparable from all the factors that go with the situation. A situation, namely, that becomes completely subjective and personal for all the spectators in the room. Time becomes something incalculable because we cannot separate the form of expression in the cards from our inner voice while reading. We are being affected by these new space-times, sometimes imaginary, created by the uncertain tours of our thoughts.

This question also introduces more delicate and uncomfortable issues, such as the value we give to time, in this case its economic value in terms of utility and profit.

In spite of all the evident differences between them, both cinema and theater are opportunities to re-think our relationship with this unstoppable “measure” of events, with its economy, with the aging process that worried Carrière so much – and perhaps also Domínguez –, and therefore with death. They are spaces of resistance where it is possible to experiment what is apparently useless. They are spaces of change, as they participate in a re-formulation of perception and question the “use value” of leisure time.

Looking up the definition of the word “to do” (“hacer”) in the dictionary, the artist Amaia Urrea found this sentence as an example: we move the furniture to do as if we were doing.

By that time, Urrea was just in the middle of the creative process of *El eclipse de A.* (2001) (*The eclipse of A.*), a piece motored by these questions: what is the movement of waiting? What kind of activity takes place in those moments that prepare the doorway to events? What is the direction of our thoughts and which spaces

do we recreate in moments of apparent inactivity? The sentence we move the furniture to do as if we were doing alludes therefore to an aspect of the verb to do, that paradoxically contradicts its own meaning. "To do as if we were doing" can be understood as "to pretend that we do" but still keep on doing, uselessly, to do without doing or to do and undo, like Penelope weaving and unweaving the same shroud during more than twenty years while waiting for her husband, the king of Itaca, to return from the war. Penelope unweaving during the night what she had weaved during the day.

El eclipse de A. also takes place between light and darkness in a twilight atmosphere where the only reference to the external space is the projection of moving clouds in a blue sky on the ceiling.

The eclipse, as a metaphoric figure, refers to the change of direction of stars, as well as to a momentary alteration in the flow of things: the day becomes night, anticipating or postponing its own movement.

The Eclipse is also the title of a film by Michelangelo Antonioni on which Urra based her work in order to create the time of her piece. The whole piece, as in *All Good Spies Are My Age*, is a continuous interweaving of times that overlap and cross each other – performing time, cinematographic time, real time – generating a "space in phases" or "phase space" that, as Mårten Spångberg pointed out in his talk "No te das cuenta" "You don't realize" (In-Presentable festival 2006, La Casa Encendida), is a space where one can become non-human because it doesn't produce identity. They are elastic space-times that vanish forward while looking backwards and the other way around; tending to reversibility, they rush to their own future.

In an arid zone of the city, surrounded by inscrutable concrete blocks, Mónica Vitti waits for Alain Delon. This is the final scene of Antonioni's film.

In the room, Amaia Urra, sitting in front of the TV, looks at Mónica Vitti who waits for Alain Delon. This is the beginning of the piece.

Sitting in the stalls, we look at Amaia Urra who looks at Mónica Vitti who waits for Alain Delon.

With the remote control in hand, Urra operates as a vector between the film and us. She manipulates the speed of the video and our perception of the cinematographic time.

Mónica Vitti is waiting while Urra, eyes fixed on the movie scene, drinks a coffee that instead of going into her body, flows slowly down over her white t-shirt. She keeps on manipulating the scene of the film, she rewinds-fast forwards, rewinds-fast forwards... Monica Vitti is waiting and the coffee stain grows bigger and bigger. We are also waiting.

After ten minutes, Alain Delon arrives and a dialogue begins:

"Been waiting long? I thought I was late", Mónica Vitti and Amaia Urra (letting the coffee flow out of their mouths) answer in unison: "ten minutes". The temporal ellipsis is re-constructed in the piece by means of the repetitive action of doing and undoing, weaving and unweaving centimeters of celluloid.

As in the film where Antonioni decides to hold a minute of silence (a chronological minute of film silence) when a stockbroker colleague of the main actor dies, Amaia Urra also decides to link the different combined times in her piece. So, while fictitious stockbrokers hold silence as a sign of respect, Antonioni dedicates a long celluloid fragment to showing this act where nothing but waiting happens. He doesn't resort to a temporal ellipsis and Urra, whose image is projected on the back wall, looks towards the audience as if she was watching a film, waiting her minute of silence. We also wait and we also look. The space turns upside down and time is questioned, suspended, stretched. In the same way, the performing space is not a fixed immobile place where things happen, but the event itself.

Bilbao 2007



Amaia Urra, *El Eclipse de A.*, 2001, photo: L. Benaerts



Radna skupina pri UPUH, Akcija Otvoren Zagrebački plesni centar!, Čestitamo!., 2008.

Odbrojavanje

Nikolina Pristaš & Selma Banich

Razgovarala: Jasna Žmak

Razgovor s Nikolinom Pristaš i Selmom Banich, članicama Radne skupine za hitnu razradu strategija razvoja, financiranja, predstavljanja i distribucije suvremene plesne umjetnosti u gradu Zagrebu pri UPUH-u. Ostali članovi Radne skupine su Sandra Banić Naumovski, Pravdan Devlahović, Marjana Krajač, Ana Kreitmeyer, Silvia Marchig, Irma Omerzo, Željka Sančanin i Zrinka Užbinec u suradnji sa Snježanom Abramović Milković, predsjednicom UPUH-a.

Počela bih s malo faktografije. Na webu UPUH-a nalazi se izvještaj o aktivnostima Radne skupine tokom 2007. godine kada je Skupina i osnovana. Zanima me što se događalo nakon toga, tokom 2008. godine?

Selma Banich: Do šestog mjeseca 2008. Radna skupina je još uvijek bila aktivna. Imali smo tri sastanka na Gradu tokom 2008. Imali smo akciju *Odbrojanje* sa završnom akcijom plakatiranja. Imali smo projekt *Centar*² i izložbu Radne skupine *Dopisništvo/Odbrojanje*. Dobili smo nagradu...

Nikolina Pristaš: ...godišnju nagradu UPUH-a. Dalje, u šestom mjesecu smo izdali brošuru u kojoj smo objavili neku vrstu statističkog pregleda stanja plesne scene u Zagrebu. Sastavili smo upitnik o svim segmentima i faktorima za koje smatramo da bitno formiraju plesnu scenu, od pitanja financija, edukacije, produkcije, prostora... Taj upitnik smo poslali svim profesionalnim plesnim subjektima u gradu Zagrebu, odnosno onima koji su financirani od Gradskog ureda za kulturu, s molbom da ga ispune. Devedeset posto subjekata se odazvalo i popunilo upitnik, s podacima za razdoblje od 2005. do 2007. godine. Onda smo, uz pomoć Davora Miškovića iz organizacije Drugo more iz Rijeke, napravili analizu tih podataka i tiskali tu brošuru zajedno sa tekstovima u kojima dajemo malo širi uvid u čitavu situaciju i problematiku za ljude koji nisu upućeni. Ideja je nakon toga bila da svi članovi UPUH-a prilože tu brošuru zajedno sa svojim prijavama na Vijeća na kojima se financira ples, i pri Gradu i pri Ministarstvu, kao neki protestni moment upozorenja. Onda je Udruga brošuru odaslala i svim članovima Gradske skupštine, Gradskog poglavarstva, članovima Vijeća koja odlučuju o plesu na Gradu i Ministarstvu. Međutim mi do dana današnjeg nismo dobili reakciju na tu brošuru, barem ja o tome nisam informirana. Nitko se službeno nije oglasio. Nitko nas ništa nije pitao. Možda će efekti biti jednom negdje vidljivi, ali trenutno ih ne možemo locirati.

Selma Banich: Upitno je koliko je subjekata sa scene doista priložilo tu brošuru uz svoje godišnje prijave na Gradski ured za obrazovanje, kulturu i šport i na Ministarstvo kulture, i koliko je subjekata doista poslušalo sugestiju UPUH-a kao strukovnog udruženja plesnih umjetnika da ne plaćaju gradske prostore odnosno prostore za izvedbe kojima je vlasnik Grad Zagreb, što je jedna stvar za koju smo se kao Radna skupina izborili.

Nikolina Pristaš: Onda ispada da se borimo samo za sebe...

Selma Banich: Ispada da se borimo za opće interese, ali da te opće interese ne zastupa cijela scena, barem ne u trenutku kada je potrebna aktivacija i deklarativna, javna podrška svih subjekata na sceni kako bi se potrebe koje scena ima, uključujući i te subjekte, doista i realizirale.

Selma, spomenula si taj dogovor koji ste na Gradu postigli glede neplaćanja gradskih prostora za izvedbu. Prije je stvar funkcionirala tako da biste dijelom sredstava dobivenih od Grada za realiziranje umjetničkih projekata zapravo morali tom istu Gradu plaćati najam prostora.

Selma Banich: Da, sad smo dobili obećanje da gradska kazališta i centri za kulturu neće naplaćivati najam prostora plesnim subjektima. S obzirom da smo postigli samo usmeni dogovor s Gradom, bez službenog dokumenta kojim se garantira sprovođenje takve odluke u praksi, čekamo što će se doista dogoditi. Neki ravnatelji rade mimo onoga što je naloženo od Grada i ispostavljaju fakture i festivalima i nezavisnim subjektima tj. umjetničkim produkcijama. Tako da... vidjet ćemo što će se dogoditi s onima koji su Gradu prosljedili zamolbu o refundiraju sredstava, s fakturama kao dokazima da gradska kazališta ipak naplaćuju svoje usluge.

Što je s ostalim točkama, odnosno operativnim preprekama za razvoj plesne produkcije, kako ste ih nazvali, a koje ste kao problematične iznijeli u Zahtjevu koji ste sastavili i poslali Gradu? Ima li napretka po pitanju financija?

Selma Banich: Prva bitna stvar je da smo se izborili da u Gradskom vijeću za kazališnu djelatnost kao njegovi članovi sjede dvije osobe s plesne scene. To smo Larisa Lipovac i ja, i to smo pristale raditi radi interesa šire plesne scene i njenih potreba. Ovo nam je druga godina mandata. Prve godine, dakle prošle godine, budžet za ples se povećao za 500 tisuća kuna. To je postignuto, ali ne zato što je Ljuština to odlučio nego zato što imamo sposobnu osobu na mjestu savjetnice za kazališnu djelatnost, Mariju Leko, koja je to uspjela napraviti. Ono što je mene osobno pogodilo, i zbog čega mi više nikada neće pasti na pamet da budem član ikakvog vijeća, je to da je ono što zovu demokratskim protokolima odlučivanja, barem u ovom slučaju, zapravo totalno sranje. Ta Vijeća postoje samo kao paravani za instrumentalizaciju raspodjele sredstava, kao neka vrsta potvrde da je sve regularno. Iza njih stoji samoodlučivanje odnosno vrlo konkretni i jasni interesi od kojih će

samo određeni profitirati. Time se ne vodi briga o javnim potrebama i strateškim interesima scene, jer kultura je na kraju krajeva javno djelovanje, a ne privatna inicijativa ili potreba. Mi smo tako naveli konkretne kriterije na temelju kojih bi se pristigli programi trebali evaluirati, pokušali smo na neki način strukturirati kako bi se javne potrebe u kulturi trebale podržavati, ali... Također, savjetodavno smo pokušali ukazati na potrebu reaktivacije određenih subjekata, dakle na potrebu za kritičkim postavljanjem spram određenih subjekata, ali... A ove godine više nije bilo povećanja proračuna, niti za jednu od stavki kazališne djelatnosti. Ono što je u vezi financiranja nevjerojatno je to da smo mi kao Radna skupina otišli na razgovor inzistirajući na povećanju. Ono nije postignuto zato što je netko zadužen za kulturnu politiku zaključio da u ples treba investirati...

Nikolina Pristaš: ...jer Gradski ured vidi interes u tom segmentu kulture.

Selma Banich: Da. Nitko nikad nije javno izašao i rekao "To je interes ovog grada". Proračun funkcionira od danas do sutra, tako funkcioniraju i budžeti za kulturu...

Plesni centar?

Nikolina Pristaš: Nakon naše akcije *Odbrojavanje* navodno se nešto pokrenulo s Plesnim centrom. Nisam sigurna koliko je naša akcija direktno potakla aktiviranje Gradskog ureda jer akcija nije bila bombastična, imali smo novaca samo za jedan jumbo plakat na Vukovarskoj, na koji smo stavili fotografiju ruševnog gradilišta i poruku *Otvoren zagrebački Plesni centar! Čestitamo!*

Selma Banich: Ali smo poslali čestitke...

Nikolina Pristaš: Da, poslali smo čestitke svim članovima Gradskog poglavarstva i skupštine i na Ministarstvo, s istom tom fotkom i zahvalom što su nam otvorili Plesni centar. Naravno, to je bilo malo cinično, ali mislim da smo nakon pet godina čekanja zapravo bili pristojni. Nakon toga smo dobili informaciju od Mirne Žagar da će se Centar definitivno otvoriti za sljedeći Tjedan suvremenog plesa. Radovi su ponovno pokrenuti na gradilištu koje je mirovalo više od godinu dana, tako da se će ta zgrada možda i dogoditi. Ako se nešto gradi pet godina jasno je da tu postoji problem; manjak političke volje da se stvar riješi, no iz naše perspektive problem je bio i u tome da se cijeli projekt do nedavno odvijao nekako polujavno, kao da se ne radi o javnoj već o privatnoj investiciji.

Selma Banich: Tu je važno da se i HIPP kao nositelj projekta otvorio subjektima na sceni, kroz konzultacije. Nedavno su organizirali i konferenciju *Prostori plesa* o funkcioniranju takvih centara vani. Tako da... čini mi se da smo, ako ništa drugo, akcijama Radne skupine ukazali na potrebu za kvalitetnijom komunikacijom i unisonošću aktivacije na sceni kako bi se što prije realizirali ovakvi projekti.

Nikolina Pristaš: Da, jer komunikacija se prakticira, ne može se očekivati da će se dogoditi sama od sebe. Mi dolazimo kao mlađa generacija koja, za razliku od naših prethodnica, uporno inzistira na dijalogu. Ne mislim da se nužno moramo slagati, ali nesumnjivo moramo razviti naviku da razgovaramo o problemima, postići stanje u kojem kritika ne biva interpretirana kao osobni napad, naučiti odvojiti aspekte zajedničkog bivanja u društvenom polju i razgovarati. Nadam se da će plesna scena nastaviti s tom praksom koja je započeta. Npr. već i činjenica da danas mi ovdje sjedimo i da ti razgovaraš s dvije koreografkinje i plesačice o kulturnoj politici i našoj inicijativi je manifestacija te želje za artikulacijom neumjetničkih potreba i interesa. Ono što bi plesnoj sceni zaista koristilo je da se riješi kompleksa 'zasluga' i maternalističkog ciničnog stava 'to smo već sve prošli, pa evo, ništa se nije promijenilo'. To vodi samo u zatvaranje i čangrizavost zbog nezadovoljstva. Zaista ne podržavam tu konstantnu potrebu za negativnom kritikom u kombinaciji s inertnošću. Nisam do sada vidjela da takav stav proizvodi ništa novo niti pozitivno.

Kako ste usklađivali ta različita mišljenja? U Skupini vas je ukupno deset. Kako je izgledala vaša unutarnja dinamika? Kako je funkcioniralo odlučivanje? Pretpostavljam da ste željeli izbjeći uspostavljanje hijerarhije, ali s desetoro ljudi koje treba iskoordinirati to mi se čini jako napornim i zahtjevnim.

Nikolina Pristaš: Najvažnije u radu u kolektivu je to da ljudi preuzmu odgovornost za ono za što smatraju da mogu izvući do kraja. Naš dogovor je bio da nas bude deset u Radnoj skupini tako da se možemo izmjenjivati na pozicijama aktiviteta i deaktivacije. Tako da ako netko radi autorski projekt, da se može povući na 2-3 mjeseca i da ne bude s opterećen aktivnostima Skupine. Naravno da smo u Skupinu došli sa različitim znanjima i sposobnostima i da smo shodno tome preuzimali odgovornosti. Ali mislim da ni u jednom trenutku nije bilo hijerarhije pri odlučivanju, čak ni na sastancima...

Selma Banich: Toliko smo se potrošili upravo zato što smo uvijek pokušavali razgovarati...

Nikolina Pristaš: Da, i upravo je ta upućenost na komunikaciju razlika između nas i starijih generacija. Mi smo kao sumanutu sastančili i dopisivali se preko mailing liste. Jedina osoba koja je na

neki način figurirala ispred Radne skupine je predsjednica Skupine, i to ponajviše zbog potrebe ne zbunjujemo prema van. Zadatke smo rješavali tako kad bi se pojavio problem, onda bi se javio netko tko ima znanja i sposobnosti u tom području, i riješio to... netko bi napisao dopis, netko drugi se bavio brošurama, a o svemu smo istovremeno preko mailing liste komunicirali i raspravljali.

Selma Banich: Postoji jedna super ljubavna poslovice koja kaže da nije bitno koliko je svatko ponaosob savršen nego koliko smo savršeni jedno za drugo. Mislim da je to i načelo ove inicijative kao grupe ljudi koja radi na horizontalnoj liniji odlučivanja i zastupanja zajedničke ideje u javnosti. To je najekonomičniji pristup, da svatko sudjeluje s onim s čime najbolje barata, gdje ima najviše prakse, gdje može polučiti najbolje rezultate.

Nikolina Pristaš: Jer pretpostavka je da želiš doprinijeti.

Selma Banich: Da, baš o tome se radi, o doprinosu. Svatko plaća doprinos. Haha. Ali istovremeno i uči od drugih. A sama komunikacija oko odlučivanja je bila najnaporniji dio gdje se svatko od nas užasno trošio... jer smo se trudili uvijek postići konsenzus i suglasnost da svi budemo OK s odlukama Skupine.

Nikolina Pristaš: Ideja je bila: ako kao Skupina stojimo iza nečega, pa čak i ako se kao pojedinci ne slažemo s detaljima, nikada ne bismo s tim neslaganjima izlazili u javnost. Jer ti kao pojedinac, član Skupine, govoriš u ime ostalih devet članova Skupine, a mi kao Skupina govorimo u ime svih ostalih članova Udruge, zapravo u ime cijele plesne scene. I za dugoročniju mogućnost komunikacije sa strukturama, Ministarstvom ili Gradom, jako je bitno da se ta funkcija shvati ozbiljno. Jer mediji su zapravo jedan vrlo bitan, možda i najvažniji kanal komunikacije s tim strukturama, i nije svejedno da li ćemo se u javnosti podržati ili polemizirati. Polemika u javnom polju nam trenutno može donijeti više štete nego koristi, iza onoga što arikuliramo kao zajedničku javnu potrebu moramo zajedno stajati. Druga stvar koju mislim da je ponekad teško iskomunicirati je ta da na Gradskom uredu i na Ministarstvu mi ne zastupamo svoje osobne interese niti interese vlastitih organizacija, već nastupamo po pretpostavci da ako nam svima bude bolje, bit će nam bolje svima pojedinačno. Dakle, vlastite estetske razlike stavljamo sa strane jer postoji to šire polje zajedničkih potreba za ostvarenje kojih se ima smisla boriti.

Selma Banich: Ja mislim da su naši postulati u tom smislu od početka bili jasni. Nije moglo biti zabune oko toga da netko tu ima osobni interes.

Ajmo se vratiti na početak. Kako je krenula Radna skupina? Pitati zašto bilo bi izlišno.

Nikolina Pristaš: Mi smo zapravo krenuli kao inicijativa koreografa, ali s obzirom da postoji ta fama da mi međusobno uopće ne komuniciramo, da smo podijeljeni u klanove, odlučili smo se pridružiti Udruzi da ne ispadnemo kao još jedna inicijativa na sceni.

Selma Banich: Da, odlučili smo Radnu skupinu prisvojiti strukovnom udruženju s jedne strane da bi imala veći legitimitet, a s druge da bude jasno svima da se radi o općem interesu kojega zagovara. Osim toga, htjeli smo i povući odnosno angažirati i druge članove strukovnog udruženja da prepoznaju inicijativu i da se nam se na neki način pridruže ili da nas podrže, da ne previde moguće rezultate takve inicijative, a što se na kraju po mom mišljenju ipak dogodilo. I pokušali smo biti otvoreni na foru da su se ljudi stvarno mogli priključiti radu Radne skupine. Od skupštine...

Nikolina Pristaš: ...gdje smo otvoreno apelirali da nam treba pomoć, da nam trebaju ljudi koji nam se žele pridružiti u radu...

Selma Banich: ...pa do toga da su mogli podržati neke inicijative Radne skupine kojima je trebala podrška cijele scene, dakle prvenstveno mislim na slanje brošura i neplaćanje gradskih prostora o čemu smo pričale. I mislim da je u cijeloj priči najtužnije od svega to što na kraju priče poentiraju političari, poentira Grad. Ne govorim ovo iz nekog žaljenja. Ja vjerujem da je ova inicijativa bila itekako potrebna, mislim da je bila apsolutno dobro artikulirana i konstruktivna i idejno jako progresivna. Možda je čak bila i suviše progresivna s obzirom na stanje na sceni. Čak i ako neki rezultati sada nisu u potpunosti vidljivi, mislim da je kod ove inicijative važnije to što ona može služiti kao primjer za inicijative nekih novih generacija, kao početni plot za još kvalitetnije i konkretnije, konstruktivnije inicijative u budućnosti, ne samo na plesnoj sceni. Jer osim što je Radna skupina donijela određene konkretne rezultate i pokušala donijeti neke druge, a u tome možda još nije uspjela, ona može prije svega funkcionirati i kao neka učilica, beta verzija, prije svega za nas, a onda i za druge subjekte. Ono što je za ovu inicijativu, ne samo konkretno za inicijativu Radne skupine nego i ostale inicijative na hrvatskoj plesnoj sceni, jako simptomatično i ono što tu scenu razlikuje od ostalih u Hrvatskoj, je to što su se ovdje sami praktičari i umjetnici organizirali, želeći komunicirati i pregovarati o svojim potrebama s političkim djelatnicima i *decision makerima*. Naime, kulturna politika nije naša primarna djelatnost, niti profesija, niti ambicija za budućnost, nego doista potreba. Iz te potrebe mi kao umjetnici bacili smo se u jedno drugo polje diskursa, jedno drugo polje aktivnosti djelovanja, da

bismo mogli su-kreirati prvobitne interese i potrebe. I tu onda nastaju problemi, prvo zbog vremena koje investiraš u takve aktivnosti, drugo zbog činjenice da se, kad se počneš baviti politikom, nužno transformiraš i kao osoba. Mijenja se način na koji razmišljaš, način na koji komuniciraš.

Nikolina Pristaš: Upreže te.

Selma Banich: Upreže te u neku polu-diplomatičnu, polu-pregovaračku poziciju koja te onda mijenja i kao ljudsko biće i kao umjetnika.

Nikolina Pristaš: Mi smo u početku u sve to doista krenuli s puno entuzijazma i zapravo je do zadnjeg momenta taj entuzijazam ostao tu. Ali smo nakon dvije godine djelovanja ipak shvatili da moramo malo bolje raspoređivati vlastitu energiju, vlastitu inteligenciju i koncentraciju jer bavljenje kulturnom politikom, ako nisi kulturni političar, traži puno dodatnog vremena. Osim toga, kao što smo već pričali, koordinirati stavove i mišljenja deset ljudi je poprilično iscrpljujuća aktivnost. To je djelomično jedan od razloga zbog kojih smo odlučili trenutno pauzirati aktivnosti... jer smo shvatili da plaćamo cijenu na nekim drugim planovima. Privatnim, zdravstvenim, umjetničkim. Kad jednom uđeš u tu mašineriju...

Selma Banich: Posvoji te.

Nikolina Pristaš: Posvoji te, baš tako. I počneš gubiti kontakt s vlastitim umjetničkim momentom, jer ti druge stvari uzimaju vrijeme. Ne razvijaš se kao umjetnik. Sve što smo mi radili u Skupini, zapravo smo radili zbog toga da bismo mogli u normalnim uvjetima raditi umjetnost. Naša očekivanja nisu previsoka, ne očekujemo da ćemo živjeti na visokoj peti...

Selma Banich: Ima i u Hrvatskoj primjeraka takvih biznismena u umjetnosti.

Nikolina Pristaš: Da. Ali mi nemamo takva očekivanja. Nama bi bilo dovoljno da imamo vremena da se možemo na miru baviti onime što nas zanima. Ali neoliberalni mehanizam te zahvaća na način da svoju energiju moraš ulagati u polja koja ne bi nužno bila tvoj odabir.

Kako je konkretno tekla "suradnja" s Gradom? Zapravo sam negdje naišla na sintagmu koja sjajno opisuje tu "suradnju" kao pokušaj komunikacije, s naglaskom na pokušaj.

Nikolina Pristaš: U početku je sve išlo dosta teško jer nas Gradski ured za kulturu nije primao na sastanke. Najviša instanca do koje smo mogli doći je bila gđa. Marija Leko, a do ljudi do kojih smo trebali i htjeli doći nismo mogli. Slali smo dopise svaka dva mjeseca s molbom da nas se primi, zvali smo... sve dok jednog dana nismo shvatili da naprosto moramo tako masovno otići tamo sa svojim zahtjevima.

Selma Banich: Doslovno se instalirati kao monoliti u njihov ured. I onda smo ugovorili sastanak. Ali čini mi se da se ta situacija veže direktno na jedan drugi problem, a to je konkretno taj da je g. Ljuština jedini koji u Gradskom uredu za kulturu definitivno stavlja šapu na sve odluke. I to je užasno problematično jer ispod njega postoji cijela jedna piramida koja se plaća iz proračuna. Tromost tih institucija koje nisu operativne niti na jednog razini, u kojima se za sve čeka odobrenje šefa, užasno je problematična.

Nikolina Pristaš: To je u biti razlog zašto mi nismo bili primljeni na razgovor ranije. Jer nitko drugi nema ingerenciju za rješavanje problema.

Selma Banich: S time da mi na Gradu imamo sreće sa Marijom Leko koja je operativac broj jedan i koja...

Nikolina Pristaš: ...poznaje scenu. Na Gradu ona jedina zapravo prati programe i zna tko je tko... a razlog zbog kojeg smo mi uopće tiskali brošuru je taj da smo na tim sastancima, i na Ministarstvu sa g. Šestanom i na Gradu sa g. Ljuštinom, zaključili da oni nisu informirani o tome kakva je struktura plesne scene u Zagrebu danas, tko su njeni subjekti, koji joj je međunarodni značaj. Shvatili smo da oni ne znaju kako se plesna scena razvila u zadnjih deset godina i zašto bi uopće bilo bitno da ponovo razmisle kako financiraju i kako pružaju infrastrukturnu i institucionalnu podršku plesnoj umjetnosti.

Selma Banich: I to na svim razinama, od produkcijsko-umjetničke do administrativno-organizacijske. To je na neki način problematično, ako prvi čovjek kulture mora donositi odluke, a zapravo nema pojma tko su uopće ti ljudi koji sjede nasuprot njega, nema pojma da su oni sposobni artikulirati probleme, predložiti model, da su sposobni vrlo konkretno komunicirati, da su ozbiljni...

Nikolina Pristaš: ...umjetnici koji žele normalne uvjete rada.

Selma Banich: Mislim da smo mi tom inicijativom, posebno brošuram i sastancima na Gradu, volonterski odradili njihov posao, bez mogućnosti da mi sami kroz taj rad, kad smo u njega već investirali, donesemo neke konkretne odluke koje će mijenjati stanje stvari za plesnu scenu.

Nikolina Pristaš: Radi se o cijelom spletu problema kojeg čine uvjeti rada kako institucija tako i nezavisnih subjekata i političkih struktura. Potrebno je prije svega razmrsiti i shvatiti kako su stvari isprepletene. Kvalitetnim rješavanjem jednog sklopa problema začet će se rješavanje drugog. Naša inicijativa je prije svega bila usmjerena na započinjanje komunikacije s Gradom i Ministarstvom jer problemi nisu nastali u godinu dana, nisi nastali niti u tri godine, nego nisu rješavani desetljećima. Infrastrukture nema ili je neadekvatna. Nemamo iluzije o tome da će se riješiti jednom dobrohotnom odlukom g. Ljuštine. Idealno bi bilo napraviti ozbiljnu studiju scene, njenog razvoja, produkcijskih uvjeta, kulturnih potreba i da se nakon toga počne sustavno slagati plan kratkoročnog, srednjoročnog i dugoročnog razvoja. Mislim, taj dokument se zove strategija razvoja. Da postoji politička volja i interes već smo mogli biti na tom putu.

Selma Banich: Ja bih rekla da plesna scena nije htjela ukazati na probleme nego na potrebe. Ja mislim da Grad ima problem s Limenim kazalištem. Grad ima problem s gradskim kazalištima koja žderu novce za koje ne stvaraju novu vrijednost. S plesnom scenom ima potrebe. Zadnjih godina uvijek se spominje kako plesači imaju problema, s politikom, s neimanjem prostora, imaju problema s budžetom... Ja mislim da to nisu problemi, to je realno stanje stvari, to da određene instance ne prate razvoj jedne kulturne djelatnosti u mjeri u kojoj bi trebale, nego u mjeri koju ta djelatnost apsolutno ne zaslužuje. Tu se radi o stvarnoj, čeličnoj, proizvedenoj vrijednosti koja nije prepoznata, a trebala bi biti. Grad ima i previše problema i tu je plesna scena minorna.



The location of the future Dance Center in Zagreb, state of construction in 2008.

Countdown

Nikolina Pristaš & Selma Banich

Interviewed by Jasna Žmak

Translated from the Croatian by Ivana Ivković

This is an interview with Nikolina Pristaš and Selma Banich, members of the Task Force for Development Strategies, Financing, Presentation and Distribution of Contemporary Dance in the City of Zagreb within the Association of Dance Artists of Croatia (UPUH). Other members of the Task Force include Sandra Banić Naumovski, Pravdan Devlahović, Marjana Krajač, Ana Kreitmeyer, Silvia Marchig, Irma Omerzo, Željka Sančanin and Zrinka Užbinec, in collaboration with Snježana Abramović Milković, president of the UPUH.

I'd like to begin with some facts. UPUH's web site presents a report of the Task Force's activities during 2007, the year the Task Force was established. What has happened since then, during 2008?

Selma Banich: The Task Force was active up to June 2008. We had three meetings with City of Zagreb officials in 2008. We finalized our *Countdown* action with billboard posters, organized the *Center²* event and the exhibition of materials *Correspondence/Countdown*. We were the recipients of the award...

Nikolina Pristaš: ... the annual award of UPUH. Further, in June, we published a brochure with a kind of statistical overview of the dance scene in Zagreb. We composed a survey including questions on all segments and factors we see as crucial for the formation of the dance scene, from questions regarding financing, to education, production, space issues... The survey was sent to all professional companies and artists in the City of Zagreb who have been recipients of funding from the City Office for Culture. Ninety percent of those surveyed responded with data for the period 2005 to 2007. Then, with the aid of Davor Mišković from the association Drugo more (Other Sea) in Rijeka, we analyzed the data and printed a brochure including texts that give a wider overview of the whole situation and issues for readers who may not be as informed. The idea was that all UPUH members who are recipients of the Zagreb City Office for Culture and Ministry of Culture funding attach the brochure to their funding applications to the Councils who decide on the funding for the dance scene, both at the municipal and state level, as a kind of protest moment and warning. Then the Association sent the brochure to all the members of the City Assembly of Zagreb, the Zagreb City Government, members of the Councils who decide on the funding for the dance scene at the municipal and state level. We have yet to hear of a response to the brochure. No one has made an official statement. No one has asked us anything. Perhaps the effect will be visible at a certain point, but it is still indiscernible.

Selma Banich: It is also not clear how many members of the scene did in fact attach the brochure with their funding applications to the Zagreb City Office for Culture and the Ministry of Culture, and how many accepted UPUH's suggestion as an association of professional dance artists to boycott paying for rental of city-owned spaces for their performances, one of the measures we have succeeded in lobbying for at the City level.

Nikolina Pristaš: Or it may seem we are only fighting for our personal agenda...

Selma Banich: We are fighting for a general agenda, but those interests are not supported by the scene as a joined front, at least not in the moment when active and declarative public support of all members of the scene is needed in order to secure that the needs of all of us, including those who refrain from taking action, are met.

Selma, you mention the agreement with the City on not having to pay for use of city-owned spaces for performances. Prior to this, segments of the artistic projects' budgets funded by the City were used to fund rental of spaces owned by that same City.

Selma Banich: Yes, we have now been promised that city-owned theaters and culture centers will not charge rental fees to dance artists and companies funded by the City budget. But, as the agreement is an oral one, with no official document to guarantee its realization, we in fact have to see from one instance to the next if this will be carried out. Some city theater directors have not shown recognition of the decision and are invoicing festivals and independent organizations for the dance productions. So, it remains to be seen what will happen with the requests to the City for a refund of funds spent, with the invoices attached as proof that city theaters are in fact charging for their services.

What about the other points, *operative obstacles for the development of dance production*, you listed as problem areas in the Demand to the City? Is there progress in questions of financing?

Selma Banich: Firstly, we succeeded in having two persons from the dance scene, Larisa Lipovac and myself, sit on the City Council for Performing Arts. Larisa and I are doing this in the name of the general interests of the scene and its needs. This is the second year of our mandate. During the first year, in 2007, the budget for dance was increased by 500,000 kuna. But, this decision

only happened because we have a capable person in the place of Councilor for Performing Arts, Marija Leko, and she fought for it. But what I see as tragic, and the reason I'll never again accept taking part in any Council, is that what is deemed as democratic protocols of decision making is in fact bullshit. Those Councils exist only as covers for the instrumentalized distribution of funds, as certificates of the regularity of the process. But there is no democracy there. Behind the decision making is a network of very real and clear personal interests in which only the select profit. There is no care for public interest and the strategic interests of the scene, culture being a public agency, not a private initiative or need. We have thus listed concrete criteria for evaluation of programs that have applied for funding, we've tried to structure how public needs in the field of culture should be supported, but... We have also attempted to deliberate the need for a revitalization of certain subjects, and the need for a critical stance in certain instances, and yet... And there has been no increase of funding this year, not for any of the budget categories for performing arts. What is absurd is that we, the Task Force, have lobbied for an increase of funding. This has not been achieved because those in charge of cultural policy have seen the need to invest in dance themselves...

Nikolina Pristaš: ... the Zagreb City Office for Culture has not seen its interest in this segment of culture.

Selma Banich: Yes. No one has publicly come out and said, "This is the interest of this city". The budget as a whole functions from one day to the other, and this is reflected in the budget for culture...

The Dance Center?

Nikolina Pristaš: After our *Countdown* action, supposedly something has started to stir surrounding the Dance Center. I am not sure how directly our action influenced the activation of the City Office for Culture for it was not bombastic. We only had enough funding for one billboard on Avenija Vukovar, a billboard showing a photograph of the abandoned construction site and the words *The Zagreb Dance Center is open! Congratulations!*

Selma Banich: We have been sending out greeting cards...

Nikolina Pristaš: Yes, we sent celebratory greeting cards to all members of the City Assembly of Zagreb, the Zagreb City Government, Ministry of Culture officials, with the same image and a note of thanks for opening the Dance Center. Of course, this was a bit cynical, but I do think we have in fact been very polite after a five-year wait. After that we received information from Mirna Žagar that the Dance Center will in fact open before next year's Dance Week Festival. Work began once more on the construction site that had been left dormant for over a year, so something might happen after all. If it takes more than five years for something to be built, it is clear there is a problem of a lack of political will. But, from our perspective, the problem was also in the fact that the whole project had been developed somewhat outside of the public eye, as if it were a private investment.

Selma Banich: It is also important to state that the Croatian Institute for Movement and Dance (HIPP) as the head of the Dance Center project has opened up to the scene through a series of consultations. Recently, they organized the conference *Spaces of Dance* on the working models of such centers abroad. So it seems that, if nothing more, the actions of the Task Force have demonstrated a need for a better quality of communication and unity of the scene so projects like this one can be realized in as little time as possible.

Nikolina Pristaš: Yes, because communication is something you work on, not something that will happen on its own. We are a younger generation, one that, unlike its predecessors, insists on dialogue. We do not have to agree, but we certainly need to instill habits to discuss problems, reach a state where criticism is not perceived as an attack on one person, we must learn to keep apart different aspects of our joint being in the social field and talk. I hope the dance scene will continue this practice. Just the fact you are sitting here with two choreographers and dancers discussing cultural policy and our initiative is a manifestation of the need for articulation of our non-artistic needs and interests. The dance scene would really profit from getting rid of a system of "past merit" or the cynical materialistic stance like "we have been through that before and nothing has changed". That can only lead to closing oneself off and frustration due to dissatisfaction. I do not advocate this need for negative criticism hand-in-hand with inertness. I have not seen any positive outcome from this.

How did you negotiate different opinions? The Task Force counts ten people. What was the internal dynamic, decision making process? I suppose you wished to avoid hierarchy, but it can be demanding and difficult to coordinate a team of ten people.

Nikolina Pristaš: In a collective, people should take responsibility for those actions they feel confident they can push to the end. It was our agreement that the Task Force consists of ten of us who can interchange in more or less active roles. That way, if a person is involved in artistic production, they can withdraw from the Task Force for 2-3 months and not be burdened with its work. Of course, we each brought into the group our specific knowledge and skills, and this also defined our responsibilities. Still, I do not think that there is a hierarchy in the decision making at any moment, even at the meetings...

Selma Banich: In fact, it was so demanding precisely because we always insisted on discussion...

Nikolina Pristaš: Yes, the insistence on communication is one big difference between us and the older generations. We have spent an enormous amount of energy on meetings and communication over the mailing list. One person had the task of being the spokesperson on behalf of the Task Force, primarily not to confuse those we spoke to. We solved each task as it came, who had the relevant expertise in the field would volunteer to deal with it... someone sent a letter, others worked on the brochure, we discussed all the work jointly over the mailing list.

Selma Banich: There is a great love proverb that says it is not important who is perfect as an individual as it only matters how perfect we are for each other. I believe this is a principle of this initiative as a group of people, with horizontal decision making and joint public advocacy. This is also the most economical approach, as everyone puts in what they're best at, have the most experience with and with which they can aid a positive final result.

Nikolina Pristaš: It is assumed you are there to contribute.

Selma Banich: Yes, exactly, it is about contribution. We all contribute to our taxes. Ha ha. But we learn from others at the same time. The communication around the decision making was the most demanding part, taking from us all. We always sought consensus and unity in the team's decisions.

Nikolina Pristaš: It is a practice of democracy, a democratic forum. The idea was: if we as a team stand behind something, even if we as individuals do not agree with some details, we would never express the disagreements publicly. As an individual, member of the team, you speak on behalf of all the members of the Association, in fact the whole dance scene. For long term communication with structural institutions, the Ministry of Culture, it is most important to be taken seriously. The media are an important, perhaps the most important channel of communication with those structural institutions, and it is not irrelevant if we stand in support of each other publicly or polemicize. Polemicizing in the public eye can damage us and we need to be able to stand together to articulate our goals. Another thing that has been hard to communicate to the Ministry and City Office for Culture is the fact that we are not approaching them on behalf of our personal needs, or needs of our companies or groups, but with the idea that if the conditions as a whole improve, it would also reflect in the better conditions for all of us personally. So we dispense with aesthetic differences as we feel there is a wider field of joint needs that matter enough to fight for.

Selma Banich: I think our postulates were clear in that sense from the start. No one could mistake them as private interests.

Let's return to the beginning. How was the Task Force established? To ask *why* would be redundant.

Nikolina Pristaš: We began as an initiative of choreographers precisely because of this misconception that we do not communicate among ourselves, that we are divided into clans. We decided to join the Association as to not only seem one more initiative on the scene.

Selma Banich: Yes, we decided to house the Task Force in the Association for greater legitimacy, to make it clear we speak on behalf of a general interest. We also wanted to include other members of the Association, to gain their recognition, so they could join or support us; to make it harder for them to overlook the possible results of such an initiative. Although I believe we were unsuccessful in that sense. We were open to other's joining the Task Force. At the Yearly Assembly...

Nikolina Pristaš: ... where we came out with an open appeal for support, openly inviting others to join us...

Selma Banich: ...or support joint issues by taking part in sending the brochure, or boycotting paying of rent in city-owned spaces, as we talked about already. This initiative was sorely needed, well articulated and constructive, very progressive in its ideas. Maybe even too progressive, taking into account the scene's general attitude. Even if some of the results are not entirely visible, we can set an example for future generations, as a foundation for even more constructive and quality initiatives, not only on behalf of the dance scene. The Task Force has had concrete results, and has lobbied for

other, unrealized issues, but it can also be seen as a learning point, a beta version for us and others. What was symptomatic of this initiative, but also of others on the dance scene in Croatia, was that it was the artists who came together, with the need to communicate and negotiate our needs directly with the decision makers. Cultural policy is not our primary field of expertise or profession, or ambition for the future, but stems from our needs. Because of this we as artists stepped foot into another discursive field, another field of activity, to jointly articulate our interests and needs. But, this is also problematic, as if one invests the time into these activities, takes part in politics, you also transform as a person. It can change the way you think and communicate.

Nikolina Pristaš: It pulls you in.

Selma Banich: It pulls you into a semi-diplomatic, semi-negotiating position that changes you as a human being and as an artist.

Nikolina Pristaš: We had started on this road with a lot of enthusiasm and it has stayed until the very end. But, after two years of activity we have come to realize we need to use our energy, own intelligence and focus differently, as working in the field of cultural policy, if this is not your field of expertise, takes up a lot of extra time. Coordinating the stances and opinions of ten people is also demanding, as we already mentioned. This is one of the reasons we have decided to take a break for a while... we came to realize we are paying the price in other aspects of our lives. Private, health, artistic. Once you enter the machine...

Selma Banich: It adopts you.

Nikolina Pristaš: Exactly, it adopts you. And you begin to lose contact with your own artistic moment, other things take up time. You cease to develop as an artist. Everything we did as part of the Task Force we did to have normal working conditions to make art. Our expectations are not to live a luxurious life...

Selma Banich: Although one can find artists who do live a luxurious life, even in Croatia.

Nikolina Pristaš: Yes, but we have no such expectations. We'd be content with enough time to do our work in peace. But the neoliberal mechanism pulls you in and you're forced to invest your energy in fields that are not your primary choice.

What did the "collaboration" with the City officials develop? I have seen mentions of it as an attempt to communicate, with the emphasis on "attempt".

Nikolina Pristaš: It was very difficult in the beginning as the Zagreb City Office for Culture officials would not meet with us. We could only get as far as meeting with Marija Leko, and not further. We would submit written requests for a meeting every two months, call... until one day we realized that all that was left was to go there en masse with our demands.

Selma Banich: We installed ourselves in their offices as a monolith. Then we got our appointment. But, this situation is the direct result of one aspect of the governance of the Zagreb City Office for Culture – all final decisions are made by Mr. Ljuština. This is highly problematic as there is a whole pyramid of officials under him being paid for from the City budget. The inertia of that institution, and others of its kind, the inability to be operative on any level, where all decisions await the blessing of one boss – this is highly problematic.

Nikolina Pristaš: This is the reason no one would meet with us earlier. As none of them hold any sway to solve a problem.

Selma Banich: We are lucky we have a Councilor for Performing Arts, Marija Leko, a number-one operative...

Nikolina Pristaš: ... who is very knowledgeable of the scene. The only City official actually seeing the programs, the only one who knows who is who... The main reason we printed the brochure was the realization after the meetings at the Ministry of Culture with Mr. Êestan and at the City Office for Culture with Mr. Ljuština that they have no information on the actual structure of the dance scene in Zagreb today, who comprises it, its international importance. We realized that they do not know that the dance scene has developed in the last decade and why it would matter to rethink how it is financed and what contemporary dance receives in terms of structural and institutional support.

Selma Banich: Things have changed on all levels, from the production-artistic side, to the production-administrative side. It is problematic if the first man for culture has to make decisions, and has no idea who the people sitting opposite are. Has no idea they are capable of articulating the problems, suggesting a model, capable of concrete communication, serious...

Nikolina Pristaš: ...artists intent on normal conditions of labor.

Selma Banich: With the initiative, especially the brochure and meetings with officials, we have in fact carried out their work for them, as volunteers and without the possibility of making actual decisions to change the circumstances of the contemporary dance scene, although we were the ones who invested in this.

Nikolina Pristaš: Numerous problems make up the conditions of labor, in the case of institutions, independent organizations, political structures. We must untangle this web. By finding a quality solution for one know of problems, we will commence on solving the next. Our initiative is focused on initiating communication with the City Office and Ministry of Culture, because these problems are not only recent, in the past year or three – they have not been dealt with in decades. There is either no infrastructure, or it's inadequate. We have no illusion that this is something that can be solved by one decision made by Mr. Ljuština. An ideal solution would be to make a case study of the scene, its development, production conditions, cultural needs and then to commence on a plan of short-, mid- and long-term development. I believe this is called a developmental strategy. If political will and interest were present, we'd already be on the way.

Selma Banich: The dance scene did not aim to indicate problems, but needs. The City has a problem with the planned Tin Theater.* The City has a problem with city theaters that eat up money while creating no new value. With the dance scene it has needs. For the last few years, we have been hearing how dancers have a problem, with politics, with having no spaces, with the budget... Those are not problems, that is the state of things – certain structures do not support the development of one cultural field sufficiently, but in a manner this field does not deserve. This is about real, ironclad, produced value that has not received recognition, and it should. The City has too much on its plate, and the dance scene is but a minor matter there.

* refers to plans to erect a semi-permanent theater in Zagreb using a metal structure bought from the City of Potsdam after having it dismantled and declared fit for recycling or sale to the highest bidder - *translator's note*.

Sve po planu.

Constanze Klementz

S njemačkoga prevela Marina Miladinov



Proba sa Roystonom Maldonom, fotografija iz filma *Rhythm is it!* (2004.), redatelj: Thomas Grube, Enrique Sánchez Lausch

Nacionalni *Tanzplan Deutschland* (*Dance Plan Germany*) bio je prva kulturno-politička mjera tog tipa. U okviru tog njemačkog poticajnog programa, iniciranog 2005. godine, stavljeno je na raspolaganje 12,5 milijuna eura. U pozadini inicijativa poput *Tanzplana* očito je sve veće kulturno-političko zanimanje za ples. Međutim, s tom financijski privlačnom gestom povezana su i konkretna politička očekivanja koja se nameću plesu.

“Ne pripadamo onima koji tek među knjigama, na poticaj knjiga dolaze do misli – navikli smo misliti na otvorenome, hodajući, trčeći, penjući se, plešući (...).

Naša prva pitanja o vrijednosti, upravljena na knjigu, čovjeka i glazbu, glase: “Može li hodati? Štoviše, može li plesati?”

Friedrich Nietzsche: *Radosna znanost*

U lipnju 2004. njemačka Savezna kulturna zaklada (Bundeskulturstiftung) uvrstila je ples u svoja “primarna područja poticaja”. Samo dvije godine nakon što je novoosnovani vrhovni gremij za poticanje kulture na nacionalnoj razini započeo s radom, ples je zauzeo mjesto među “svjetionicima suvremene umjetnosti”. Tako zaklada naziva dobitnike svojih subvencija, koje iznose gotovo 40 milijuna eura godišnje. Time se prvi put čitava umjetnička grana pridružila dotada izoliranim umjetničkim događajima i institucijama s područja nove glazbe, kazališta i likovnih umjetnosti, poput kasselskih *documenta*. U izjavi za tisak je stajalo: “U suradnji s brojnim stručnjacima Savezna kulturna zaklada će u sklopu projekta *Tanzplan Deutschland* razviti petogodišnji katalog mjera koje bi trebale ojačati ples u njegovim različitim suvremenim formama, od plesnog teatra do baleta. Sve mjere s područja obrazovanja, produkcije, prezentacije, povijesti i teorije plesa u Njemačkoj uskladit će se na taj način da će u svojoj cjelokupnosti dugoročno pozitivno djelovati na kvalitetu i javnu priznatost plesa u Njemačkoj.” U tu svrhu na raspolaganje je stavljeno 12,5 milijuna eura, a regionalno je prikupljeno dodatnih 6,4 milijuna. Gradovi i pokrajine obvezne su paralelno financirati svoje projekte iz vlastitih sredstava, i to u jednakoj visini, žele li dobiti pristup subvencijama *lokalnog Tanzplana* (*Tanzplan vor Ort*). Uz devet lokalnih inicijativa nastali su, između ostaloga, i jedan bijenale za razmjenu njemačkih visokih škola za ples, dvije internetske platforme i *Tanzkongress*, koji je prvi put održan 2006. godine u Berlinu, a 2009. bi se trebao ponoviti u Hamburgu.

Njemačke reakcije na *Tanzplan* bile su višestruko optimistične i pozitivne. “Blagoslov planske ekonomije”, stajalo je poluironično u naslovima feljtona, “Ako nešto daš, nešto ćeš i dobiti” ili “Dobre turbulencije”. Ured *Tanzplana* ustanovljen u Berlinu dao je nešto kasnije otisnuti te rečenice na razglednice u svrhu reklame. Ta prva euforija imala je više razloga. Do osnivanja *Tanzplana* došlo je u fazi u kojoj je njemački kazališni sustav bio pogođen teškim mjerama štednje. Kuće koje su objedinjavale više umjetničkih grana pribjegavale su ukidanju plesnih ansambala kao preferiranoj i prvoj mjeri racionalizacije, i to neovisno o njihovoj umjetničkoj relevantnosti: tako je Frankfurtska opera upravo na kraju sezone 2003./04. otkazala suradnju Williamu Forsytheu i raspustila njegov balet. Forsythe je otišao, *Tanzplan* je došao i nakon tog frankfurtskog skandala svima je postalo jasno da treba stupiti u akciju.

Ples se bori (i ponekad koketira) sa svojom reputacijom, budući da je *ars non grata* i besprizorno derište institucionalnog kulturnog sustava. Ali možda je u suvremenoj koreografiji upravo i razvio tako budan kritički potencijal u oporbi prema takvom kulturnom režimu, budući da su plesači i koreografi i bez prava na sudjelovanje u ekonomskoj cirkulaciji visoke kulture jedni za drugima usvojili strategije prodora u nju. O tome svjedoče razgranati međunarodni kolektivi i mreže, neovisni radni lokaliteti koje su osnovali sami umjetnici, eksperimentiranje s izvedbenim formatima i preispitivanje “postignuća” i “vrijednosti” umjetničkog rada, njegovih uvjeta i proizvodnih odnosa na kojima se zasniva. Za razliku od “suvremenog plesa”, kako ga Savezna kulturna zaklada i *Tanzplan* poopćeno nazivaju kada govore o umjetničkoj sceni, tu se pod suvremenošću podrazumijeva nešto drugo do ples koji se naprosto događa danas i proizvoljno se razlikuje u estetikama i stilovima. Misli se na koreografsku praksu koja djeluje putem pitanja i strategija, posredstvom kojih se uključuje u suvremene društvenopolitičke diskurse. Time što ne definira koreografiju iznova, ali je zato neprestano redefinira, ona svjesno ulazi u rizik da će dovesti u pitanje svoje pravo na subvencioniranje kao autonomnog žanra “plesa” na osnovi nepromijenjenih estetsko-definicijskih temeljnih načela kulturnopolitičke prakse poticanja. Na toj točki političari se mogu proglasiti sretnima i započeti sa štednjom uz argument da je iz bijede nedovoljnog financiranja već proizašla jedna umjetnička vrlina. Ili pak moraju promijeniti način mišljenja. Ali mogla bi se provesti i re-institucionalizacija, kako bi se zatim ponovo moglo pošteno subvencionirati. Na primjer, putem nacionalnog poticajnog programa koji će skrbiti za to da se težišta postave na prava mjesta.

Politizacija plesa

Međunarodno zanimanje za *Tanzplan Deutschland* bilo je veliko barem jednako kao u Njemačkoj i još uvijek raste. Kolege vas tapšaju po ramenu i odaju priznanje na konferencijama i festivalima, želeći doznati više o okolnostima u obećanoj zemlji. Novac za ples, mnogo novca za njegove prilike, i to od

najviše vladine instance – to je ono što su svi najprije primijetili. U mnogim se zemljama započelo kovati vlastite planove s plesom. Upravo 2008. krenulo se s nečim sličnim u Australiji.

Činjenica da je njemački program bio prvi te vrste čini ga nekom vrstom modela. Tim energičnije treba ukazati na jedno: s političkom gestom poput *Tanzplana* povezano je, dakako, više od novčanog blagoslova. Ona implicira politizaciju plesa koju ne treba podcijeniti. Poticanje umjetnosti iz društvenih sredstava uvijek je izbalansirani čin, jer tu se povlači vrlo tanka crta između koristi i štetnosti određene umjetnosti za određeno društvo. Radi se upravo o onome “Ako nešto daš, nešto ćeš i dobiti”. Pitanje glasi: što u ovom specifičnom slučaju označava davanje i dobivanje? Kakve nade politika polaže u ples? Što stoji na kraju njezine strane davatelja? Tko pažljivo sluša kada, na primjer, njemački ministar kulture Bernd Neumann i direktorica Savezne kulturne zaklade Hortensia Völckers drže govor na otvaranju *Tanzkongressa*, ne mora čak niti čitati između redaka kako bi doznao nešto o političkim metodama i očekivanjima.

U izvornom govoru Völckersove stoji: “(...) smatram da je svrha kongresa poput ovog i prosvijetliti glave kroz tijelo i dovesti u pitanje vladavinu jednodimenzionalne racionalnosti kroz pokret naših tijela. (...) Kako možemo otkriti i koristiti semiotičko bogatstvo s čijom pomoći komuniciramo, daleko prije i daleko nakon što se “razmijene riječi” i stvore simboli – jer to počinje već kada mala djeca polete k nama raširenih ruku, a završava kada dementni starci, kojima je oduzeta moć govora, zagrlje jedan drugoga?” Govor se na njemačkom jeziku može pročitati na internetu.¹ Ali u popratnoj engleskoj publikaciji uz kongres “Knowledge in Motion” otisnuta je verzija koja je redigirana na presudnim mjestima.² Tako u upravo navedenom citatu nedostaje efektan završni primjer. Nedostaju dementni starci i mala djeca, koji na ovom mjestu daju govoru emocionalni naglasak i istodobno nam omogućuju da izvedemo određene zaključke o ideji plesa i pokreta na kojoj se zasniva. Dementni starci i mala djeca tu predstavljaju tijelo izvan ili na rubu jezika, što se u potpunosti poistovjećuje s prostorom geste. Pritom među koreografima koje na ranije opisani način nazivam suvremenima gotovo i ne postoji odnos koji bi bio tako diferencirano i učinkovito istražen kao onaj tijela prema govoru. Tijelo se u njihovim radovima otkriva kao prožeto govorom na način koji je ishitreno i nedostatan opisati kao “jednodimenzionalnu racionalnost”. Stječe se dojam da se tu na životu održavaju suprotnosti i dualnosti čije je napuštanje od kraja devedesetih godina pokretač koreografskih načina rada. Promišljanje o plesu i *Tanzplanovima* mora krenuti od sljedećih momenata: O kojem je plesu i s kakvim planom riječ? Na čije se dobro misli kada se politički djeluje “za dobro plesa”?

Potraga za umjetničkom formulacijom čežnje da se “glave prosvijetle kroz tijelo” i da se “dovede u pitanje vladavina jednodimenzionalne racionalnosti kroz pokret naših tijela” vodi nas u njemačku povijest plesa. Organizatori *Tanzkongressa* uvrstili su se 2006. u isti niz s pretečama takvih događaja iz dvadesetih i tridesetih godina. Tada su na *Tänzerkongressima* Rudolf von Laban, Mary Wigman i Oskar Schlemmer bili vodeće snage slobodnog i ekspresivnog plesa. Koristili su kongrese kao podij. Ondje se okupljala avangarda, revolucionari plesa koji su debatirali o svojim koncepcijama i ubrzo privukli pozornost politike. I sam taj ples bio je politički nabijen. Zastupao je ideje koje su u pitanjima pedagogije, mode i zdravstva slijedile univerzalne društvene ambicije. Ta je tenzija popustila nakon dolaska nacista na vlast, u sudbonosnom kratkom spoju između umjetničkog impulsa društvene obnove i prenamjene njegovih tehnika u svrhu odgoja i izgradnje kreativnih pojedinaca za stvaranje uniformnog, zdravog tijela nacije. U djelu *Nadzor i kazna* Michel Foucault je istaknuo vezu između individualizacije i primjene državne sile: “U disciplinskom je režimu individualizacija (...) ‘silazna’: kako moć postaje anonimnijom i funkcionalnijom, ono nad kojima se ona izvršava sve više teže k tomu da se što jače individualiziraju; i to više nadgledanjem negoli ceremonijama, više promatranjem negoli pripovijedanjem namijenjenim uspomeni, više komparativnim mjerama kojima ‘norma’ služi kao odrednica negoli genealogijama koje kao odrednicu navode nečije pretke.”³

Odvraćanje slobodnog plesa u Njemačkoj od estetike koja se zasnivala isključivo na tehničkoj virtuoznosti dovelo je do toga da se više nije željelo podučiti plesu, nego izgraditi tijelo. U onom trenutku u kojem su se takve strategije izgradnje tijela počele fiksirati kao škole, dakle iznova kao tehnike, došlo se na ideju da bi sada ustvari na mjesto plesne tehnike trebala stupiti “tehnika individualizacije”, što je već bilo na tlu nacističke ideologije. Teoretičar plesa Fritz Böhme, koji je kasnije bio aktivan u NSDAP-u, citirao je 1926. u svojoj knjizi *Tanzkunst (Umijeće plesa)* spis Johanna Heinricha Pestalozzija “Über Körperbildung” (“O izgradnji tijela”) iz 1814.: “Tražimo gimnastiku u kojoj će izgradnja tijela, duhovno gledano, biti po sebi sredstvo izgradnje duha, moralno gledano, a samim time i sredstvo moralnog razvoja, a u estetskom pogledu, baš kao i s obzirom na umjetničke vrijednosti tjelesnog sklada i ljepote, sredstvo estetskog razvoja kao takvog.” Pestalozzijeve tijekom misli od estetike prema izgradnji tijela pa sve do izgradnje duha Böhme je interpretirao kao preteču političke vizije estetske izgradnje čovjeka, iskoristivši je za vlastitu argumentaciju. Ples je tu mjesto pojavljivanja biološko-nacionalnog identiteta. Umjetnost i politika preklapaju se u dvostrukom procesu koji je inicirala politička strana, a koji je Benjamin nazvao “estetizacijom politike” i “politizacijom umjetnosti” u fašizmu.

1 http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/media_archive/1146062396597.pdf

2 Sabine Gehm, Pirkko Husemann i Katharina von Wilcke (ur.): *Knowledge in Motion* (Bielefeld: transcript Verlag, 2007.), str. 9-13.

3 Michel Foucault: *Nadzor i kazna: radanje zatvora*, prev. Divina Marion (Zagreb: Informator: Fakultet političkih znanosti, 1994.), str. 198-9.

Ples kao školski predmet koji izgrađuje ljude

Razjasnimo jednu stvar: ovdje nipošto ne želimo tvrditi da su motivi koji danas ponovo čine ples privlačnim za kulturnu politiku makar i u osnovama usporedivi s tadašnjim motivima. Implicirati tako nešto bilo bi i glupo i besramno. Ipak, *Tanzplan* i slične poticajne modele treba u javnim raspravama ozbiljno shvatiti kao ono što oni doista jesu, naime kao politička sredstva. I neoliberalna, kapitalistička demokracija 21. stoljeća, ako se odjednom tako napadno angažira za neki oblik umjetnosti, djeluje vođena interesima. A ti interesi u pravilu nisu prvenstveno umjetnički, nego politički motivirani. Zato i samo zato doista svjedoči o pomanjkanju senzibiliteta za složenost prošlosti i sadašnjosti plesa kada se direktorica Savezne kulturne zaklade u navedenom govoru na *Tanzkongressu* naizgled bešavno nadoveže na Pestalozzija: “Zar će se tako, izazvan problemima s PISA-om i disciplinarnim poteškoćama, obistiniti stari san o plesu kao školskom predmetu koji izgrađuje čovjeka? San za koji se već Pestalozzi uzalud nastojao izboriti protiv svojih suvremenika?”

I studija o rezultatima i sposobnostima europskih učenika pod nazivom *Programme for International Student Assessment* (PISA) i nastojanja oko normativnog ujednačavanja europskog sveučilišnog sustava, poznata kao “Bolonjski proces”, ustanovili su akutnu potrebu za reformom obrazovanja. Nije slučajno da većina modula u općem *Tanzplanu* i lokalnom *Tanzplanu* pripada području izobrazbe i doškologovanja. Saveznoj kulturnoj zakladi bile su u izbornom procesu važne dvije stvari: konsenzus što većeg broja nositelja neke ideje i njezin “karakter modela”. Željelo se okupiti plesače, koreografe, lobiste, učitelje i kustose kako bi se iz tog zajedničkog presjeka, koliko god on bio malen, mogle razviti suradnje velikih razmjera. Ponovo se ples promatrao kao pokrov koji sve to natkriva i pod kojim treba samo još prevladati površne stilističke razlike u mišljenju i ukloniti estetske predrasude. Tako je u Berlinu nastao visokoškolski centar čiji su nositelji dva sveučilišta i jedna organizatorska mreža za događanja na slobodnoj sceni. Na drugim mjestima baleti surađuju sa školama ili fakultetima, a organizatori nude radionice i predstave školama, dječjim vrtićima i ustanovama za rekreaciju, integrirajući čak i lokalne simfonijske orkestre ili fakultetske odsjeke za pedagogiju. Jedan takav lokalni program s rezidencijalnim stipendijama za umjetnike, smješten u kulturnom centru Fabrik Potsdam, jedini je projekt koji je razvila i oblikovala samo jedna institucija, kao i jedini, osim koreografskog centra K3 u Hamburgu, koji služi isključivo umjetničkom istraživanju i nema društvenopolitičkih prizvuka poput društvenog rada ili nametnutih sinergističkih efekata politike obrazovanja. Putem komplementarnog modela financiranja regionalni poticajni potencijali planiraju se i vežu za pet ili više godina. Pritom se ne koriste samo “svježa”, dakle dodatna sredstva gdje god je to moguće. Tko može, štedi na drugoj strani. U Berlinu je nakon uključivanja u projekt *Tanzplan* vidljivo, iako s vremenskim pomakom, smanjenje sredstava namijenjenih plesu u subvencioniranju umjetničkih projekata.

Možeš promijeniti svoj život na satu plesa!

Ples igra ključnu ulogu u raspravi o kulturnom obrazovanju. Ona mu je pomogla da privuče pozornost javnosti kakva je uopće i omogućila *Tanzplan*. Na inicijativu roditelja i učitelja ples je već gotovo posvuda integriran u školsku nastavu. Tečajevi i probe trebali bi dati mogućnost imigrantima, kašnjenicima i penzionerima da dožive sebe kroz ples. Često ih se pritom nadzire kamerama. Nakon golemog uspjeha kod publike i dodjele dviju njemačkih nagrada filmu *Rhythm is it!*, koji danas u Njemačkoj gotovo svatko poznaje, niz plesnih dokumentacija o laičkim projektima više se ne prekida. Lokalni kolorit društvenih margina pritom je sve važniji. Bez obzira radi li se o filmovima *Dance for All* (Njemačka, 2007.) ili *Mad Hot Ballroom* (SAD, 2004.), baletu u predgrađima Kapstadta ili društvenom plesu u osnovnim školama njujorških geta, poruka ostaje ista: “Možeš promijeniti svoj život na satu plesa!” Ta rečenica potječe od Roystona Maldooma, koreografa koji je u filmu *Rhythm is it!* za koncert Berlinske filharmonije uvježbao *Le Sacre Du Printemps* Igora Stravinskog s 250 berlinske djece. Maldoom je prije toga gotovo trideset godina radio s djecom, ratnim izbjeglicama i nezaposlenima, a da to praktički nitko nije primijetio. *Rhythm is it!* pretvorio ga je preko noći u gurua novog polja aktivnosti, oko čije se financijske i osobne nadležnosti otada prepiru uredi za obrazovanje i kulturu. Politički diskurs o plesu danas se više ne može niti zamisliti bez tog filma. Redatelji Thomas Grube i Enrique Sánchez Lansch lansirali su ga 2004., u godini Forsytheove ostavke. Iste godine pokrenut je i *Tanzplan*.

Kao što nije svaki ples jednak, tako to nije niti svaki nauk. Kulturna izobrazba i rad s laicima ne čine homogeno polje. O njima treba raspravljati od slučaja do slučaja, na osnovi koncepcija koje su međusobno neusklađene, po svoj prilici iz političkih razloga. Konsenzus sustavno izgladuje razlike u prilog sličnostima i reducira sadržajni spor, budući da mu je prvenstveno stalo do izvedivosti. U pozadini toga nalazi se problematični pragmatizam. Kao da su ples ili pedagogija prazna posuda koju valja ispuniti ovom ili onom notom okusa, a najbolje nekim odmjeranim koktelom. Royston Maldoom ne skriva do čega je njemu stalo. Njegovi projekti zasnivaju se na samodisciplini. Tko ustraje, prati, vježba, stvorit će nešto i biti nagrađen time što će mu drugi čitavu jednu večer poklanjati pozornost. U skladu s time, koreograf polaže na masovne scene i sinkronost.

Promatrana na taj način, izvedba *Le Sacre du Printemps* nudi iskustveni obzor prosječnog tečaja baleta ili školskog sata: postigniti nešto i isplatit će ti se. Drugim riječima, i tu ćemo se posljednji put poslužiti znakovitim govorom Hortensije Völckers na *Tanzkongressu*, u kojemu također nije mogla bez spominjanja filma *Rhythm is it!*: pukom doživljaju plesa u tom se projektu "pridružuje nešto važno: ustrajanje koreografa i plesača na disciplini, usavršavanju i ustrajnosti, ukratko: na radu, bez kojega neće nastati nijedna nova zajednička forma. Ples – film možemo shvatiti i na taj način – ples se isplati kroz izgradnju karaktera."

4 Foucault, *op.cit.*, str. 140.

I Foucault se u *Nadzoru i kazni* zanima za disciplinske mjere, iako kao sredstvo osvajanja tijela u svrhu formiranja neke "političke anatomije": "Disciplina uvećava snage u tijelu (u ekonomskim terminima korisnosti) i umanjuje te iste snage (u političkim terminima poslušnosti). Jednom riječju: ona razdružuje vlast od tijela, s jedne je strane pretvara u "prikladnost", "sposobnost" koju nastoji povećati, a s druge, izokreće energiju, moć koja bi iz nje mogla proizaći, te je pretvara u odnos stroge potčinjenosti."⁴ Što bi Foucault rekao na novi *Dokaz o kulturnoj kompetenciji*, koji je njemačka Savezna udruga za kulturnu izobrazbu djece i omladine uvela kao dobrovoljnu "obrazovnu iskaznicu"? Ona svjedoči o sudjelovanju njezina posjednika u dobi od 12 godina nadalje u kulturnim slobodnim aktivnostima i na toj osnovi treba omogućiti zaključke o njegovim "individualnim osobnim, društvenim, metodološkim i umjetničkim kompetencijama". Njezino predočavanje uz ostale dokumente pri aplikaciji za posao predstavnički poduzeća će pozdraviti, budući da *Dokaz o kulturnoj kompetenciji* pruža "korisne dodatne informacije o izboru osobe (...), koje se ne bi mogle dobiti iz životopisa i svjedodžbi."⁵

5 <http://www.kompetenznachweiskultur.de>

Svi ti procesi čine nužnim iznova preispitati odnos kulture i politike. Svaka odgovorna kulturno-politička inicijativa mora bez ograda pozdraviti i pozdravit će kritičko sučeljavanje javnosti sa svojim ciljevima i metodama.

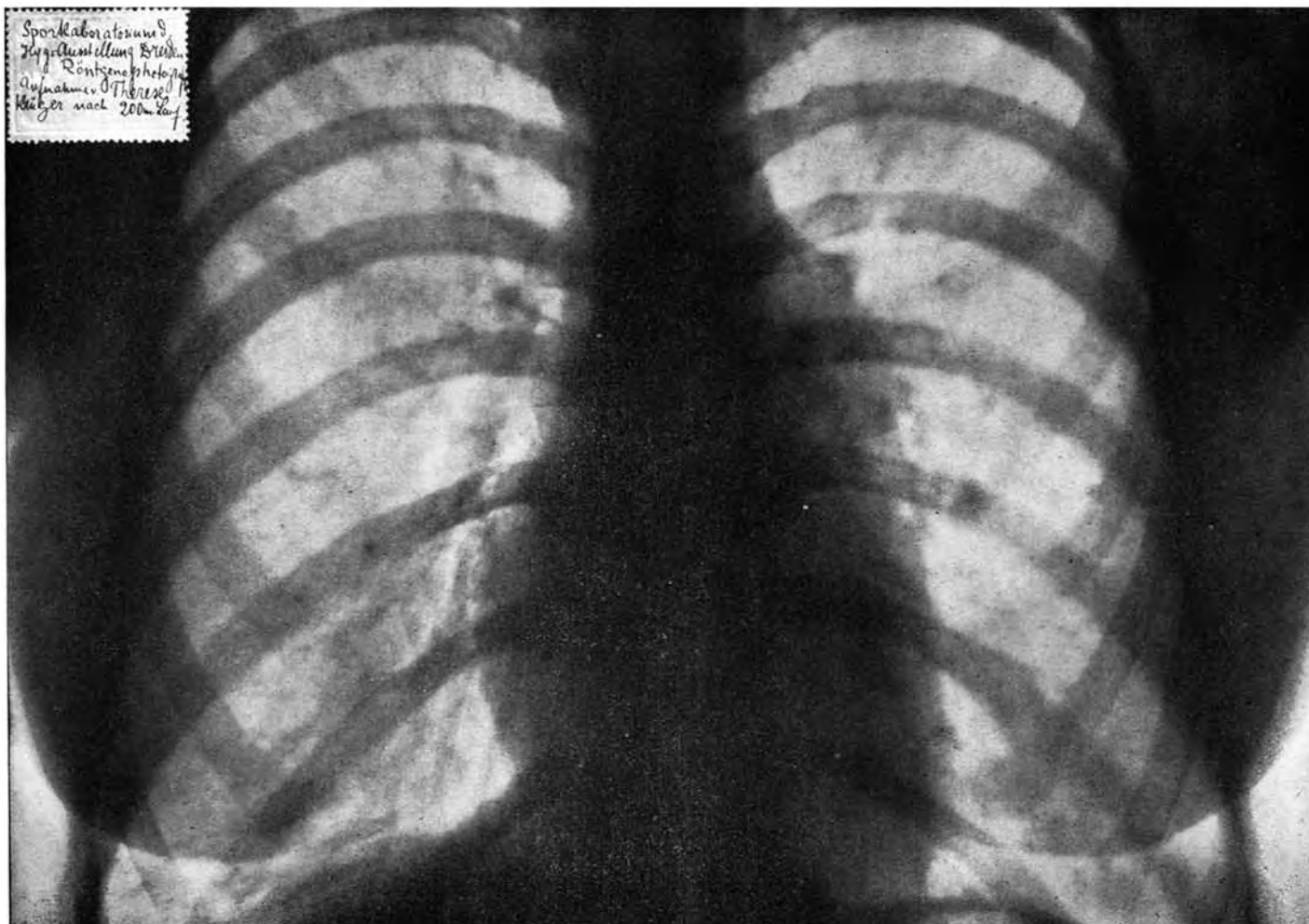
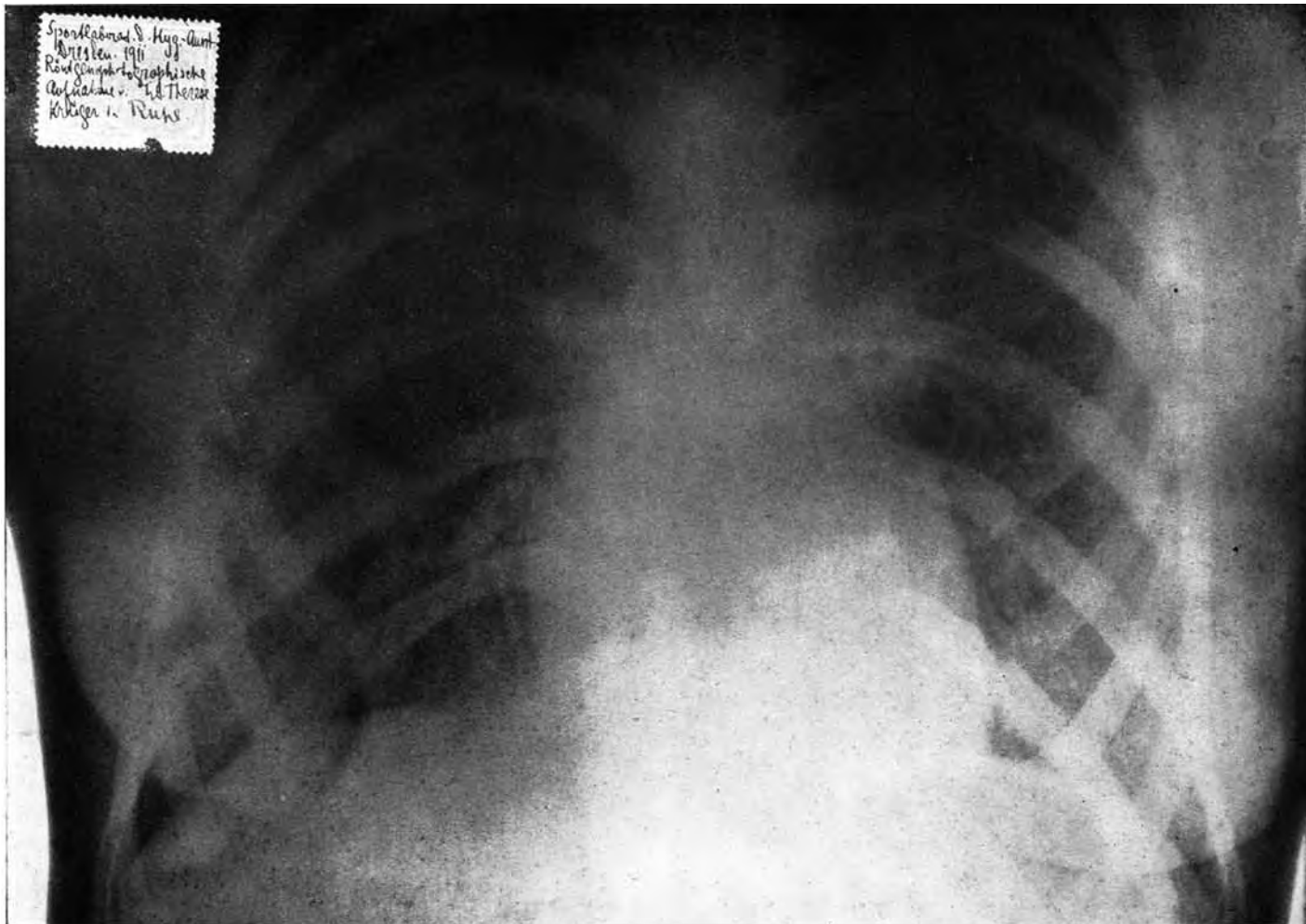
U eseju naslovljenom "Ima li umjetnost kritičku funkciju?" Thierry de Duve argumentira da se ideološki sadržaj avangardne misli modernizma sastojao u uspostavljanju tranzitivne veze između etike i estetike, ustanovivši time i tranzitivnu vezu između umjetničke i političke slobode. Prema toj iskonstruiranoj vezi, umjetnost i politika imale bi zajednički emancipacijski projekt, koji se kao "projekt" želi prije svega ostvariti te degradira umjetničko i političko djelovanje na sredstvo za postizanje tog cilja. Budući da je taj cilj "oslobođenje" kojemu obje strane teže pa je po toj logici naposljetku isti, umjetnost dopušta da je se stavi u službu političkih interesa. Pitanje je li kritička funkcija umjetnosti zamisliva i nakon sloma ideologije napretka de Duve odgovara s "da" i "ne". Osnova ne bi smio biti neki emancipacijski projekt, nego samo emancipacijska maksima, ne želimo li da iz zahtjeva za ponovnim promišljanjem prostora društva – ili, kako bi rekao Jacques Rancière, za preraspodjelom osjetilnoga – na kraju nastane metoda preodgoja, kao što se dogodilo u nebrojenim umjetničkim i političkim revolucijama. "Emancipirano čovječanstvo nije odraslo čovječanstvo, nego čovječanstvo kojemu je dopušteno unaprijed posegnuti za stanjem odraslosti iako ga još nije dostiglo, i to tako kao da ga je već dostiglo."⁶ Emancipacijska maksima i u umjetnosti i u politici postavlja za cilj djelovanje kao takvo i kao djelovanje će umjetnička praksa dobiti natrag kritički potencijal koji se ne da ukinuti njezinom podložnošću nekoj političkoj namjeri: "Kritička funkcija svakako uspostavlja vezu između estetike i etike, ali ona nije tranzitivna i ideološka, nego refleksivna i analoška. (...) U svakom slučaju, možemo reći da je estetska sloboda za umjetnost ono što je etička sloboda za politiku."

6 Thierry de Duve: "Hat die Kunst eine kritische Funktion?" U: *Bildstörung* (Leipzig: Reclam, 1994.), str. 22-38.

Jacques Rancière nadilazi u svojim ogledima o pedagogiji de Duveov zahtjev za emancipacijom kao maksimom, budući da na svoj način iznova povezuje politiku i estetiku. Gotovo se čini kao da emancipacija kod njega ponovo stječe karakter projekta, budući da se javlja kao apsolutna suprotnost nekoj projekciji, nekom "kao da": "Emancipacija je proces potvrđivanja jednakosti inteligencije."⁷ Ta jednakost nije ni projekt ni maksima, nego realna datost, iako se *de facto* uglavnom ne ostvaruje, ni politički ni pedagoški ni umjetnički. Time što Rancière određuje učenje i poučavanje s obzirom na neznanje, on sprečava dovršenje pedagogije u indoktrinaciji prema vladajućoj ideologiji znanja, budući da se tada radi o načelno nedovršivom procesu uzajamne konfrontacije s verzijama znanja: "Emancipirana zajednica zapravo je zajednica pripovjedača i prevoditelja."⁸ Osnova argumentacije je u svim njegovim spisima prošireni pojam estetskoga. To nije ono "umjetnički lijepo", nego režim vidljivosti, pojavnosti, onako kako se uspostavlja u nekom konkretnom društvenom prostoru. *Netko* ga uspostavlja. Tako se stvaraju preduvjeti za naše djelovanje koji se, budući da uvjetuju i usmjeravaju našu percepciju, lako mogu prihvatiti kao datosti. Stoga teza da je u tom smislu na osnovi svake politike neka estetika ne proturječi načinu na koji Walter Benjamin odbacuje estetizaciju političkoga u kojoj "umjetničko htijenje" izopačeno zadire u politiku. Ipak, ona ističe da nijedna estetika kao podjela osjetilnog svijeta nije apolitična, kao što i svaka politika djeluje na osnovi nekog estetskog standarda. Kvalitete Jacquesa Rancièrea kao teoretičara nisu jedino zbog čega je taj autor odnedavna stekao toliku važnost na plesnoj i izvedbenoj sceni.

7 Jacques Rancière: "The Emancipated Spectator", u: *Reverse Engineering Education in Dance, Choreography and the Performing Arts. Follow-Up Reader for MODE05* (Berlin: b_books, 2007.), str. 22.

8 Rancière, *op.cit.*, str. 29.



Rendgenska snimka pluća studentice Therese Krüger, polaznice Škole Duncan, tijekom odmora (gore) i nakon sprinta od 200m (dolje) / An x-ray shot of Duncan-student Therese Krüger at rest (above) and after 200-m-sprint (below) © Duncan-Schule (ed.); Die Elizabeth-Duncan-Schule. Festschrift zur Auszeichnung mit dem Großen Preis der Internationalen Hygieneausstellung, Dresden 1911. Published: Jena, 1912.

All According to the Plan.

Constanze Klementz

Translated from the German by Marina Miladinov



Rehearsal with Royston Maldoom, still from the film *Rhythm is it!* (2004), directors: Thomas Grube, Enrique Sánchez Lausch

Nationally based *Tanzplan Deutschland* (Dance Plan Germany) was the first cultural policy measure of the sort. This German subvention programme was launched in 2005 with a budget of 12.5 million euro. Behind the initiatives such as *Tanzplan*, there is a visibly growing interest of cultural policy for dance. However, this financially appealing gesture is linked with concrete political expectations that are being imposed on dance.

“We do not belong to those who have ideas only among books, when stimulated by books. It is our habit to think outdoors – walking, leaping, climbing, dancing (...).

Our first questions about the value of a book, of a human being, or a musical composition, are: “Can they walk? Even more, can they dance?”

Friedrich Nietzsche: *The Gay Science*

In June 2004, the German Federal Cultural Foundation (Bundeskulturstiftung) included dance among its “outstanding areas of financing.” Only two years after the highest authority for promoting national culture began with its activity, dance took its place among the “top events in contemporary art.” That is how the Foundation calls the users of its subventions, which amount to almost 40 million euro in a year. It was the first time that a whole artistic area was placed next to particular events and institutions from the fields of New Music, Theatre, and Visual Arts, such as the Kassel documenta. The press statement ran as follows: “In cooperation with a number of experts, Federal Cultural Foundation will develop a five-year set of measures with *Tanzplan Deutschland*, with the goal of promoting dance in all its various contemporary forms – from dance theatre to ballet. All these measures in the realms of education, production, presentation, history, and theory of dance in Germany will be coordinated in such a way that they will, on the long run, have an overall positive effect on the quality of dance and raise the public awareness of dance in Germany.” A budget of 12.5 million euro was allocated to the initiative and another 6.4 million were regionally solicited. In order to gain access to *Tanzplan Local* subventions, cities and states are required to contribute to their projects with an equal amount from their own budgets. Apart from nine local initiatives, this scheme has resulted in a biennial for exchange between German dance schools, two internet platforms, and the Dance Congress, which took place in 2006 for the first time and is planned again for 2009 in Hamburg.

Early German reactions to *Tanzplan* were mostly optimistic and positive. One could read half-ironic feuilleton headlines such as: “A Blessing of Planned Economy,” “If You Give, You Will Be Given,” or “Good Turbulences” – punchlines that the Berlin-based office of *Tanzplan* printed on postcards somewhat later for purposes of self-advertising. This early euphoria had various reasons. The foundation of *Tanzplan* occurred at the time when the local system of theatres in Germany was hit by heavy financial restrictions. In theatre houses encompassing more than one artistic area, abolishing the dance ensemble was the first and preferred rationalization method, quite independently from its artistic relevance. Thus, the Frankfurt Opera ended the contract with William Forsythe precisely at the end of 2003/04 season, cancelling his ballet. Forsythe went, *Tanzplan* came, and after this Frankfurt éclat it was suddenly clear to everyone that there was a need for action.

Dance is constantly fighting (and sometimes flirting) with its reputation as the *ars non grata* and the urchin of institutional cultural system. But perhaps in contemporary choreography it has developed such a keen critical potential against this cultural system precisely because dancers and choreographers, without even having the right to participate in the economic circulation of high culture, have successively adopted strategies of infiltration. Evidence of that are numerous international collectives and networks founded by artists, autonomous working localities, experiments with formats of performance, or research on the “achievements” and “values” of artistic work, their conditions, and the production relations on which they are based. Unlike the term of “contemporary dance” as applied by the Federal Cultural Foundation and *Tanzplan* when referring to the art scene, contemporaneity here signifies something else than the mere fact that this dance is taking place today and that it is arbitrarily diversified in its aestheticism and style. What is meant is a choreographic practice that operates through investigations and strategies which involve it in the contemporary social and political discourses. By permanently redefining rather than inventing the choreographic, it perfectly consciously runs the risk that its claim on subventions as an autonomous artistic area of “dance” might be called into question on the basis of unchanged, aesthetically defining principles of subvention practice in cultural policy. At this point, the politicians can either consider themselves lucky and begin saving, with the argument that the crisis of financing has already produced an artistic virtue; or they must change their way of thinking. Or else: one could do some re-institutionalization in order to be able to allot subventions properly. For example, through a national sponsoring programme, which would make sure that the focus is placed on the right spots.

Politicizing Dance

The international interest for *Tanzplan Deutschland* was at least as great as in Germany and it is still increasing. At conferences and festivals, colleagues would pat you on the shoulder, wanting to know more about the situation in the promised land. Money for dance, even considerable amounts for its circumstances, all that granted by the highest authorities – that was always noticed first. Many countries have meanwhile considered launching their own *Tanzplans*. One was started in Australia in 2008.

The fact that *Tanzplan Deutschland* was the first of its kind has turned it into a sort of model. Precisely therefore one must draw attention to one thing: a political gesture such as *Tanzplan* is naturally more than just a financial blessing. It implies a politicization of dance that should not be underestimated. Public sponsoring of art is always an act of balance, since it draws a very thin line in its judgment as to the advantages and disadvantages of certain types of art for a certain type of society. It is precisely that “if you give, you will be given.” The question is: What defines the giving and taking in this particular case? What is politics hoping to gain from dance? What is to be found at the end of its giving? Whoever listens carefully, for example, when German minister of culture Bernd Neumann and manager of the Federal Cultural Foundation, Hortensia Völckers, hold their opening speeches on the occasion of the Dance Congress (Tanzkongress), will not even have to read between the lines if wanting to know something about the political motives and expectations.

In her original speech, Völckers said the following: “And with the Berlin Dance Congress, too, we set ourselves the aim of enlightening minds through the body and of calling into question the dominance of one-dimensional rationality through the movement of our bodies. (...) How can we discover and how can we use the semiotic richness that helps us to communicate, long before and long after “words have been exchanged” and symbols produced – for it begins when small children run towards us with open arms and it ends when demented people, who have lost their power of speech, embrace each other?” German version of this speech can be found on the internet.¹ But the English publication accompanying the congress “Knowledge in Motion” brought another version, in which crucial passages had been revised.² In the given quotation, it is the effective final example. What is missing are the demented people and the small children, which at this point lend an emotional emphasis to the speech and at the same time allow for certain inferences as to the idea of dance and movement on which it has been based. Here the demented people and the small children represent the body outside of language or on the margins of language, which is then fully identified with the space of gesture. But with choreographers, at least those whom I would label as contemporary in the described manner, there is barely a relationship which has been so differentially and permanently investigated as the relationship between the body and language. In their work, the body shows itself as permeated by language in a way that is far too hastily and insufficiently described as “one-dimensional rationality.” One gets an impression that certain oppositions and dualities are kept alive here, although abandoning them has been a motor of choreographic methods since the late 90s. A reflection on dance and *Tanzplan* must start from such points: Which dance are we talking about and with what plan? And whose good is it for when it comes to political action “for the good of dance”?

In our search for an artistic formulation given to this desire to “enlighten minds through the bodies” and “call into question through the movement of our bodies,” we must go back in German dance history. In 2006, the organizers of the Dance Congress purposefully placed themselves in the same line with similar events that took place in the 1920s and 1930s. In those times, Rudolf von Laban, Mary Wigman, and Oskar Schlemmer were the driving forces of Free Dance and Expressive Dance at such Congresses of Dancers. They used them as a podium. The avant-garde, the dance revolutionaries, used to meet there and debate about their concepts, whereby they soon attracted the attention of politics. The dance was itself politically charged. It represented ideas that, in terms of pedagogy, fashion, and health care, answered to universal social ambitions. That tension was discharged after the Nazi seizure of power, in a fatal clash between the artistic impulse of social renewal and the reapplication of its techniques in order to educate or build up creative individuals for the construction of a uniform and healthy social body. In his book on *Discipline and Punish*, Michel Foucault has emphasized the connection between individualization and the use of state power: “In a disciplinary regime (...) individualization is descending: as power becomes more anonymous and more functional, those on whom it is exercised tend to be more strongly individualized: it is exercised by surveillance rather than ceremonies, by observation rather than commemorative accounts, by comparative measures that have a ‘norm’ as reference rather than genealogies giving ancestors as points of reference.”³

The detachment of German Free Dance from an aestheticism that was based on technical virtuosity alone created the situation that the aim was no longer to teach dancing, but to train the body. In the moment when such strategies of training the body were fixating as schools, that is, becoming techniques once again, the idea emerged that the technique of dancing should be replaced by a “technique of individuation,” which was already on the ground of Nazi ideology. Dance theoretician

1 http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/media_archive/1146062396597.pdf

2 Sabine Gehm, Pirkko Husemann, and Katharina von Wilcke (ed.), *Knowledge in Motion* (Bielefeld: transcript Verlag, 2007), pp. 9-13.

3 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. by Alan Sheridan (London: Penguin Books, 1979).

Fritz Böhme, who would later become active in the NSDAP, quoted in his book on *Tanzkunst* (*Art of Dance*, 1926) Johann Heinrich Pestalozzi's "Über Körperbildung" ("On bodily training", 1814): "We are searching for a gymnastics through which bodily training, spiritually considered, would in itself be a means of spiritual training, morally considered, which would again be a means of moral development and, considered aesthetically or in terms of the artistic values of bodily culture and beauty, a means of aesthetic development as such." Pestalozzi's train of thought, leading from aestheticism to bodily training and further to spiritual training, was interpreted by Böhme as heralding the political vision of an aesthetical education of man, which he employed to serve his own argumentation. Dance is the site of emergence of a biological and national identity. Art and politics intervene in each other's domain in a politically initiated double movement, which Benjamin called the "aestheticization of politics" and the "politicization of art" in fascism.

Dance as a School Subject that Trains People

Let us set things straight: it should by no means be claimed here that the motives which have made dance attractive again to cultural policy are even remotely comparable to the motives of those times. To imply something like that would be both stupid and arrogant. Nevertheless, *Tanzplan* and similar subvention models must be seriously taken in public discussion for what they actually are, namely instruments of politics. Even a neoliberal, capitalist democracy of the 21st century must be moved by its own interests when it suddenly becomes so involved in a particular form of art. And that interest is, as a rule, politically rather than artistically motivated. Therefore, and only therefore, one may say that the manager of the Federal Cultural Foundation showed a lack of sensibility for the complexity of the past and present of dance when, apparently seamlessly, she tied in with Pestalozzi in her opening speech at the Dance Congress: "Should this, i.e. the inadvertent dialectic triggered by the learning difficulties and concentration problems revealed in the Pisa survey, after all be the way to realising the old dream of dance as a school subjects, as a means of educating people? As early as the 18th century the Swiss educationalist Johann Heinrich Pestalozzi had already tried in vain to gain acceptance for his plans of reform among his contemporaries."

Both of these – the study on the achievements of European students, carried out under the name of *Programme for International Student Assessment* (PISA), and the efforts to create a unifying norm for European university degrees, known as the "Bologna Process" – have come to the conclusion that there is an urgent need of reform in education. It is not by chance that most modules in *Tanzplan* and *Tanzplan Local* concern the field of training and further education. Two things have been important for the Federal Cultural Foundation as the selection criteria for financing a project: a consensus between as many carriers as possible and its "model character." The idea was to bring dancers, choreographers, lobbyists, teachers, and curators to the same table in order to develop broadly based cooperations from their intersection, however small it might be. And again, dance was seen as an all-encompassing umbrella field, in which one only needed to surpass some superficial differences in opinion on style and clear out aesthetic prejudice. Thus, a centre of higher education was established in Berlin, carried by two universities and an organizers' network from the free scene. In other places, ballets cooperated with schools or universities, while event organizers offered workshops and performances to schools, kindergartens, and youth centres, integrating even local symphony orchestras or faculties of pedagogy. A local programme with artist residencies at Fabrik Potsdam is the only one that has been developed and designed by a single institution, and it is also the only one, besides Zentrum K3, a centre for choreography in Hamburg, which is intended exclusively for research in the field of arts – without the socio-political added value of social work or educationally enforced synergy effects. The complementary financing model serves to structure and bind regional subvention potentials to five or more years. And it does not use only "fresh", additional money. Whoever can do it, saves in other places. In Berlin, the engagement in *Tanzplan* project meant, although with a time lag, a significant decrease in finances for dance in artistic project subventions.

You Can Change Your Life in a Dance Class!

Dance plays a key role in the debate about cultural education. In fact, that debate helped to attract public attention which made *Tanzplan* possible in the first place. Owing to the parents' and teachers' initiative, dance is now integrated in school programmes almost everywhere. Courses and rehearsals should offer a possibility to immigrants, prisoners, and senior citizens to experience themselves through dance. Often they are monitored by cameras in that process. Since the enormous public success of the twice awarded film *Rhythm is it!*, which practically everyone in Germany knows, there has been an uninterrupted series of dance documentations about lay projects. And the flair of social margins is becoming more and more important, regardless of whether it is *Dance for All* (Germany, 2007) or *Mad Hot Ballroom* (USA, 2004), ballet in the townships of Cape Town or social dance in the primary schools of New York ghettos. The message remains the same: "You can change your life in a dance class!" The sentence comes from Royston



Maldoom, the choreographer who rehearsed Stravinsky's *Le Sacre Du Printemps* with 250 Berlin children for a concert with Berlin Philharmonic Orchestra. Maldoom had been working for thirty years with children, war refugees, and unemployed, and practically no one ever noticed. *Rhythm is it!* turned him overnight into the guru of a new field of activity, with financial and personal authority over which educational and cultural offices have been quarrelling ever since. Political discourse about dance is practically no longer imaginable without mentioning that film. Its directors, Thomas Grube and Enrique Sánchez Lansch, brought it out in 2004, in the same year when Forsythe's project was cancelled. It was also the year of launching *Tanzplan*.

Dance is not always just dance, and the same goes for the teaching. Cultural education and lay work do not constitute a homogeneous field. They must be discussed from one case to another, on the basis of their conceptions, which are often incompatible because of political reasons. The consensus systematically evens out the differences for the sake of similarities and reduces the substantial conflict, since all it cares about is feasibility. There is problematic pragmatism behind that. It is as if dance and pedagogy were an empty jar, which is to be filled with this or that aroma, or even better, with a well-balanced cocktail. Royston Maldoom makes no secret of his concerns. His projects are based on self-discipline. Those who persist, follow, and train will produce something and be awarded by having the others pay attention to them one entire evening. In accordance with that, the choreographer goes for mass scenes and synchronicity. Seen that way, *Le Sacre du Printemps* offers a horizon of experience that is characteristic of an average ballet or school class: produce something and it will pay off. In other words, and here I will quote one last time Hortensia Völckers' noteworthy speech at the Dance Congress, which also could not renounce at *Rhythm is it!*: Apart from the sheer sensation of dance, "something important was added: namely that choreographers and dancers insisted on discipline, perfection and perseverance, in short: on work, which is an absolute prerequisite for creating a new common form. Dance – the film can also be interpreted in this way – has a positive impact on the growing-up process (Charakterbildung)."

4 Foucault, *op.cit.*

5 <http://www.kompetenznachweiskultur.de>

Foucault shows himself equally interested in such measures in his *Discipline and Punish*, although rather as a means of occupying the body in order to create a "political anatomy": "Discipline increases the forces of the body (in economic terms of utility) and diminishes these same forces (in political terms of obedience). In short, it dissociates from the body; on the one hand, it turns it into an 'aptitude', a 'capacity', which it seeks to increase; on the other hand, it reverses the course of the energy, the power that might result from it, and turns it into a relation of strict subjection."⁴ What would Foucault say to the new *Cultural Competency Record*, introduced by the German Federation of Associations for Cultural Youth Education as a facultative "education pass"? It documents participation of its holder in cultural activities from the age of 12 onwards and is meant to facilitate conclusions "about his or her individual personal, social, methodological, and artistic competencies." Human resources managers already welcome its attachment to job applications, since *Cultural Competency Record* would provide "useful additional information relevant to the choice of candidates (...), which could not be inferred from a curriculum vitae or school certificates."⁵

All these developments make it necessary to redefine the relationship between art and politics. Any responsible initiative in cultural policy must and will welcome without any reserves a critical and public discussion on its goals and methods.

In his essay entitled "Does Art Have a Critical Function?" Thierry de Duve has argued that the ideological content of avant-garde modernist thought consisted in establishing a transitive link between ethics and aesthetic, thereby claiming an equally transitive link between artistic and political freedom. According to that construed link, art and politics would share a common emancipation project, which would as any "project" primarily seek to get realized, thus degrading all artistic and political activities to a mere means for achieving that goal. And since their goal, namely "liberation", would be one and the same according to that logic, art would allow itself to be placed in service of political interests. The question whether the critical function of art remains conceivable after the fall of progress ideology de Duve has answered with both Yes and No. It should certainly be based on an emancipation maxim rather than an emancipation project, lest the demand to rethink social space – or, to use the words of Jacques Rancière: to redistribute the sensible – should be turned into a re-education measure, just like it happened in numerous artistic and political revolutions. "The emancipated mankind is not an adult mankind, but a mankind which has been permitted to reach for the state of adulthood in advance, even though it has not reached it, and to behave as if it had actually reached it."⁶ The emancipation maxim transforms the activity itself into a goal, both in art and in politics, and it is through this activity that the artistic practice will regain its critical potential, which will not be abolished through its subjection to a political intention: "The critical function certainly establishes a link between aesthetics and ethics, but it is reflective and analogical rather than transitive or ideological. (...) In any case, one may say that the aesthetic freedom is to art what the ethical one is to politics."

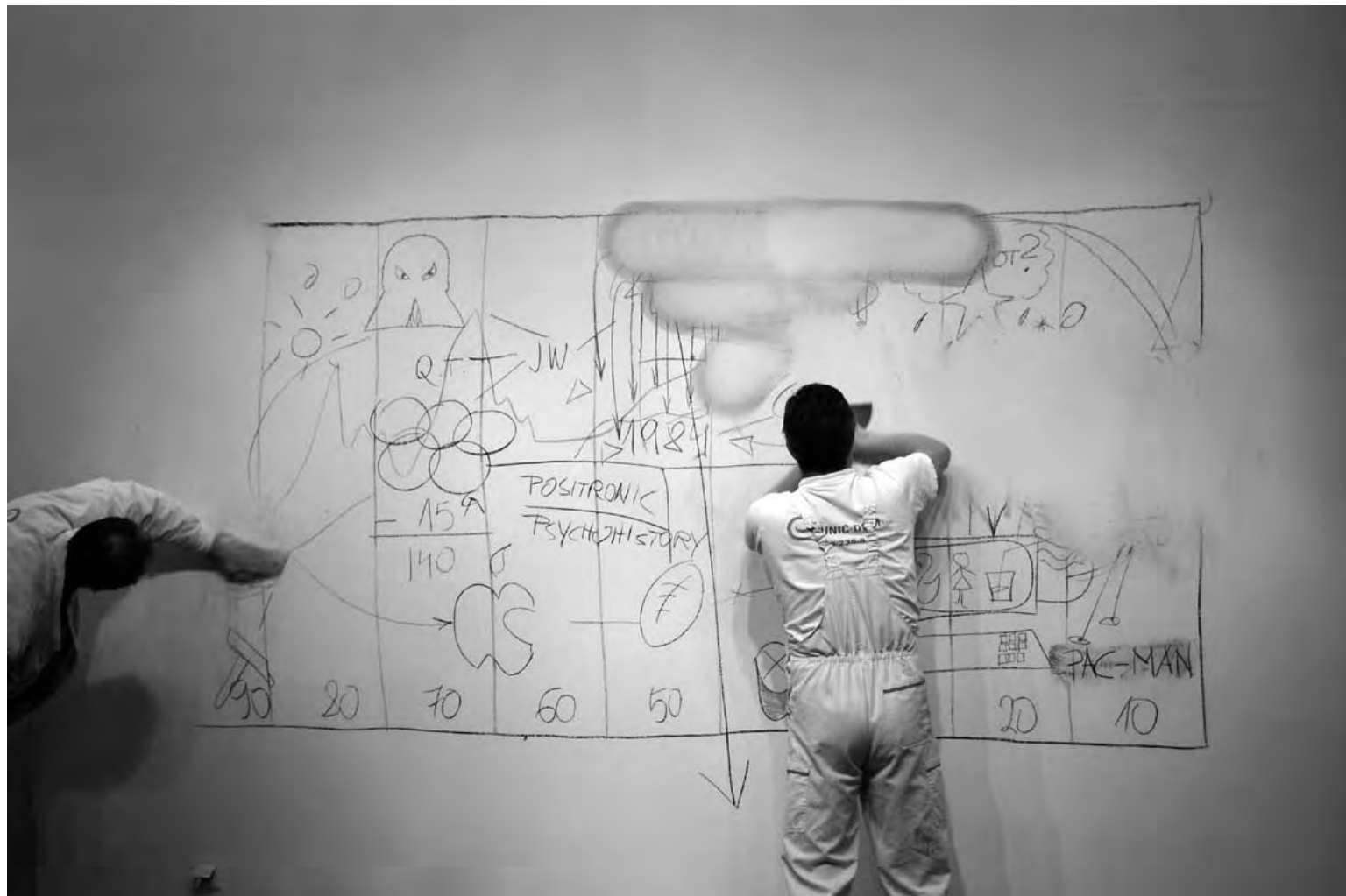
6 Thierry de Duve: "Hat die Kunst eine kritische Funktion?" In: *Bildstörung* (Leipzig: Reclam, 1994), pp. 22-38.

Jacques Rancière has surpassed de Duve's demand for emancipation as a maxim in his writings on pedagogy, since he has established his own, new link between politics and aesthetics. It almost

seems as if emancipation regained its character of a project in his thought, since it appears as the absolute opposite to projection, to “as if”: “Emancipation is the process of verification of the equality of intelligence.”⁷ This equality is neither a project nor a maxim; rather, it is a real fact, even though it mostly remains de facto unrealized, be it politically, pedagogically, or artistically. By defining teaching and learning on the basis of not-knowing, Rancière has prevented the enclosure of pedagogy into indoctrination according to a prevalent ideology of knowledge, since it has remained a principally unclosing process of mutual confrontation with various versions of knowledge: “An emancipated community is in fact a community of storytellers and translators.”⁸ The basis of his argumentation is in all his writings an expanded notion of aestheticism. Not as the “artistically beautiful” sort of aestheticism, but as a regime of manifestations, of appearances, such as is produced in every concrete social space. *Someone* produces it. This creates the preconditions for our activity that determine and direct our perception, which is why they are easily acceptable as given facts. The hypothesis that all politics is in this sense based on some sort of aesthetics does not contradict Walter Benjamin’s rejection of the aestheticization of the political, in which an “artistic volition” perversely intervenes in politics. However, it emphasizes the fact that no aesthetics, as a redistribution of the sensible world, is apolitical, just as all politics operates on the basis of an aesthetic standard. And it is not only for Jacques Rancière’s qualities as theoretician that he has recently gained such significance for the dance and performance scene.

7 Jacques Rancière: “The Emancipated Spectator.” In: *Reverse Engineering Education in Dance, Choreography and the Performing Arts. Follow-Up Reader for MODE05* (Berlin: b_books, 2007), p. 22.

8 Rancière, *op.cit.*, p. 29.



Giuseppe Chico & Barbara Matijević, I am 1984, 2008, photo: Barbara Matijević

I am 1984

Giuseppe Chico & Barbara Matijević

S francuskoga prevela Barbara Matijević

I AM 1984 prvi je dio trilogije radnog naziva: *O performansu budućnosti, ili Jedini način da izbjegnemo masakr jest taj da mu postanemo autori.*

GC Dobra večer. Zapravo, namjeravao sam početi jednim drugim pitanjem, no dok sam sada s tobom razgovarao o funkciji naslova...

[*mikrofon prestaje raditi, GC lupka prstom po njemu nekoliko puta*] ah evo ga... [*razglas ponovno radi*] Rekao sam: Dobra večer. Zapravo, namjeravao sam početi jednim drugim pitanjem, no dok sam sad s tobom razgovarao o funkciji naslova, a on ima važnu ulogu u tvom radu - vratit ćemo se tom pitanju kasnije, želio bih da nam prvo objasniš kako je nastala ideja o trilogiji.

BM Dobra večer. Pokušat ću.

GC Možemo li već sada reći da se radi o citatu?

BM Da, djelomično sam preuzela prvi manifest japanske grupe Gūtai, govorimo o početku 50-ih.

GC Želiš li time reći da su se istim pitanjem već bavili i drugi umjetnici? Kao npr. Laurie Anderson koja je 80-ih govorila da su "teroristi jedini pravi umjetnici"?

BM [*nekoliko trenutaka gleda u svoja stopala prije nego sto odgovori*] Mmm..., da, ona je otišla toliko daleko da je čak otkupila As Shaha, video-produkcijsku kuću Al-Quaide. Ako bolje razmisliš, nedavno su se i Stockhausen i Damien Hirst izjasnili po pitanju rušenja Twin Towersa u New Yorku, no moja priča ima sasvim drukčije korijene. Ja sam krenula od zadačnice Erica Harrisa, učenika Columbine High School koji je s Dylanom Kleboldom 20. travnja 1999 počinio masakr u toj američkoj školi ubivši petnaest i ranivši desetak osoba. U tom sastavku, za koji je dobio visoku ocjenu, 69 bodova od 75, on piše rečenice kao npr. [*čita s ekrana svog bijelog Apple PowerBooka G4*] "učenici ne mogu dobro učiti u školi ako znaju da netko drži oružje upereno u njih" ili "Ja sam oružje, polu-automatski Wildey 45".

U jednoj drugoj zadačnici, Dylan Klebold poput pravog balističkog stručnjaka detaljno opisuje budući masakr, putanje metaka koji probijaju lubanje. [*Pokazuje fotografije na ogromnom ekranu u dnu dvorane*]

Pomalo uzrujan profesor mu nakon čitanja kaže: "Volio bih s tobom popričati prije nego što te ocijenim, ti imaš talent za pričanje priča, ali ova priča mi se čini problematična". [*Duga pauza*] To nije bila priča!

GC Želiš time reći da je tekst koji govoriš u *I AM 1984* priča o jednom masakru?

BM Pa, ne baš. Malo prije smo spomenuli Groupu Gūtai. Nedavno je jedan mladić od 25 godina posijao paniku ulicama Tokija. Prvo se zaletio kamionom u gomilu, a onda je izašao iz

vozila i počeo nasumično tući prolaznike vičući: "Došao sam ubiti" [*smijeh jednog gledatelja u publici*]. Ili npr. japanski umjetnik Saburo Murakami u performansu *Breaking through many paper screens*, kojeg je prvi puta izveo 50-ih godina i kojeg je nedavno ponovio u Centru Pompidou. U tom performansu on trčeći prolazi kroz 17 papira postavljenih metar jedan iza drugog. I dalje razmišljam u smislu citatnosti...

GC Grad kao "umjetnička galerija", i po toj logici - masakr kao umjetnost; bretonovska vizija najjednostavnijeg nadrealističkog čina - izaći na ulicu, s revolverom u ruci, i pucati nasumce u masu, dok te ne zaustave...

BM Ne treba zaboraviti da je Eric Harris dobio visoku ocjenu za svoj sastav: 69/75. Po toj logici, mogli bi odrediti vrijednost tj. cijenu i nekog drugog čina, npr. 11. rujna 2001. Nazvali bi ga 11/9 Inc. i mogli bi pratiti kako njegova vrijednost raste i pada na tržištu umjetnosti. Imajući u vidu trenutnu financijsku krizu, sigurna sam da jedino on ne bi izgubio bodove. Nesumnjivo to već netko radi, ne govorim ništa novo.

GC Pada mi na pamet ruski milijarder Roman Abramovič, čije je bogatstvo sumnjivog porijekla, i koji financira The Garage, ogromni izložbeni prostor nedavno otvoren u Moskvi, čije je vođenje povjerio svojoj ljubavnici.

BM Nije slučajnost da si sjetio upravo njega, jer je on vlasnik engleskog nogometnog tima Chelsea, koje je prvo sportsko društvo koje je kotiralo na burzi. No ti kao Talijan bi o tome trebao ponešto znati...

GC Ispričat ću ti anegdotu koja bi mogla sintetizirati ovo o čemu pričamo. Premijer Silvio Berlusconi, koji je također vlasnik nogometnog tima u Milanu, nedavno se javio u živo telefonom u program tele-prodaje i rekao: Dobar dan, zovem se Silvio Berlusconi i želio bih kupiti vaš set noževa."

BM [*smijeh*]

GC I, što misliš, što će napraviti s tim noževima?

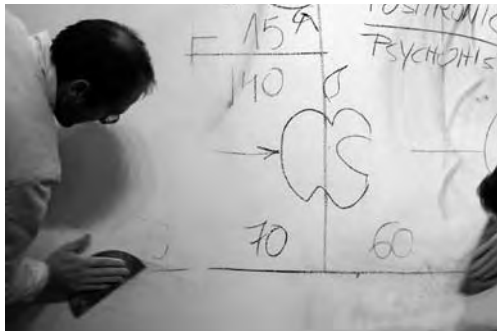
BM Ne znam, možda želi izvršiti atentat na talijanski parlament!

GC [*smijeh*]

BM Istu logiku slijedi i ona priča o makedonskom novinaru crne kronike *Utrinskog vesnika* koji je do najsitnijih detalja opisao tri ubojstva. Na kraju se ispostavilo da je on ubojica jer je u svojim člancima iznio više činjenica nego sto ih je znala policija. Uz to je još pisao i o tijeku suđenja krivo osumnjičenima.

GC Ne vidim kakve to veze ima, no vratimo se na ono što si malo prije rekla vezano uz citate...

BM [*pritisne tipku na kompjuteru i na velikom ekranu se pokaze fotografija nekog vrta, ustane*



se, govori hodajući lijevo - desno ispred ekrana gledajući u svoja stopala] Ono sto želim reći jest da kada npr. Jean Tinguely napravi *Hommage à New York*, 1963. u vrtu MOMA-e i učini da se djelo samouništi u 27 minuta, onda to postaje citat onih 27 minuta koliko je trebalo Twin Towersima da se sruše pred očima cijelog svijeta. Teroristi citiraju Jeana Tinguelyja? Ili se radi o njihovoj "kritici arhitekture", tako dragoj Debordu? Možda će za 100 godina pripadati povijesti umjetnosti!

[naglo zastane, podigne pogled, čini se kao da promatra neki udaljeni krajolik. Kratka pauza.]

GC Ali oni nisu poslije zahtijevali da se njihov čin tumači kao citat.

BM *[žustro se vraćajući na svoje mjesto]* Ali mi ćemo to za njih učiniti! Mi to već radimo, mi smo to već radili!

Bob Acraman je 80-ih godina u Engleskoj predložio ljetovanje za 72 dolara u rekonstrukcijama nacističkih logora, pod kontrolom naoružanih muškaraca u uniformama, uz mogućnost nadoplate od 25 dolara za ispitivanje na rubu živaca. Zar to nije situacija?

GC Isto tako mogli bi pomisliti da Walt Disney i njegovi zabavni parkovi citiraju derivacijske teorije situacionista, kao primjera direktnog prijelaza iz jednog ambijenta u drugi i afirmacije ludičkog ponašanja. Pa takve paralele su potpuno pogrešne!

[široko zamahne u vis rukama, kao da iznad glave drži veliku kuglu, ostane u suspenziji za trenutak, zatim pusti kuglu da padne na njega.]

BM Ako misliš na 50-e, onda si u pravu. Ali Disneyevi zabavni parkovi su danas postali pravi gradovi sa specifičnim urbanizmom. Grad sa scenarijem. Debord je rekao: "Jednog dana ćemo graditi gradove kako bi mogli derivirati". U to vrijeme je govorio kako bi se u tu svrhu mogle koristiti snimke zemlje iz zraka, danas postoji Google-maps. Tada je za potrebe "Ratne igre", društvene igre koju je izmislio, napravio kartonsku maketu grada u omjeru 1 : 1000000. Danas je teren igre sâm grad, a igra se zove *PacManhattan*. Više se ne koriste plastične figurice koje se pomiču po zamišljenoj površini jer se danas mi realno pomičemo po šahovnici grada kako bi izvršili razne zadatke, uz pomoć

GPRS-a... i uvertire Verdijeve *Traviate*.
[u pozadini se čuje ta glazba.]

GC Čudan koncept! *[glazba postaje sve glasnija, preglasna.]* Zar ne možeš stišati ?

BM *[vičući]* To nije koncept, to je alegorija! Alegorija je također koncept, ali s dodatkom vitamina C! *[glazba utihne.]*

GC Dakle, ta nova igra u omjeru 1:1, koga to uopće zabavlja?

BM Hoćeš reci - tko je taj tko sluša Verdijevu uvertiru? Osoba koja hoda gradom i koja personificira Pac-Mana ne sluša Verdija već prima upute putem slušalica. Verdija sluša, i to u surround tehnici, osoba koja daje upute i navodi Pac-Mana kroz grad putem monitora. No, možda se najviše zabavlja onaj tko tu Igru prati iz veće udaljenosti, ali na tom trećem nivou glazba više nije ista, ili dolazi iz nekog drugog, slabo definiranog izvora...

GC *[uljeva si vode u čašu]*

BM *[zakašlje se nekoliko puta]* Oprostite...

GC *[pruži joj čašu vode]*

BM *[pije]* Hvala.

GC Gdje smo stali ?

BM *[gestama objašnjava da ni ona više ne zna, da želi izaći iz dvorane, običi trgovine, kupiti si maskaru.]*

GC Ah da, grad.

BM Los Angeles.

GC To je početna točka za prvi dio?

BM Peking i London za drugi i treći.

GC Zašto gradovi?

BM Iz razloga o kojem smo upravo pričali, zbog ideje Sveobuhvatnosti koju nose u sebi. Zbog paradigme svjetlosti i krivnje, kako je to govorio... Je li ti jasno?

GC Ne, ali razumijem. Vratimo se *I AM 1984*, kako je nastala ideja za tu predstavu?



BM Nastala je kupnjom ovog računala [*pokazuje mu svoj bijeli Apple PowerBook G4, kupljen u SAD-u zajedno s prijateljicom Nelom*]. Sve je počelo s plakatom koji se nalazio na zidu trgovine u kojoj sam ga kupila. Plakat je nastao u sklopu kampanje *Think Different* i na moje veliko iznenađenje prikazuje Marthu Graham, jednu od začetnica modernog plesa, u dugačkoj crnoj suknji i u balansu na jednoj nozi, a u desnom gornjem kutu - jabuka u duginim bojama, kao garancija stabilnosti Marthine ravnoteže. Moglo bi se reci da predstava govori upravo o toj protuteži.

[*pokazuje fotografiju na ekranu*]

GC Podsjetimo naše gledatelje da su tvoji počeci vezani uz ples.

BM Zapravo, za televiziju...

GC Kako to misliš?

BM Plesom sam se počela baviti putem televizije. Da... Na hrvatskoj televiziji su svake godine oko Božića prikazivali film *Crvene cipelice* od Powella i Pressburgera. Ne znam da li ti je poznato o čemu se radi...

GC To je Andersenova bajka.

BM Da, radi se o djevojci koja si kupi par crvenih cipela, cijelu večer u njima pleše, no kad poželi stati jer je umorna, shvaća da su cipelice začarane i da ih ne može skinuti niti prestati plesati. Na kraju umire, potpuno iscrpljena.

GC Koje cipele ti večeras nosiš, ne bi te voljeli izgubiti...

BM [*oboje gledaju u stopala BM*] Crne čizme.

GC "U kazalište idemo u nadi da ćemo vidjeti glumce kako umiru", kaže Jérôme Bel.

BM Ne razumijem baš što je time htio reći, možda se radi o citatu Agathe Christie, u tom slučaju ta mi se izjava čini zanimljiva.

GC Kakav je danas tvoj odnos prema plesu?

BM "Umjetnica nudi eskort za predstave suvremenog plesa."

GC [*smijeh*] Ima li zainteresiranih?

BM Da, ima, javili su mi se ljudi iz različitih profesija [*odjednom se otvore vrata i veliki broj ljudi uđe na pozornicu, tako da na kraju potpuno pokrivaju GC i BM*], zaljubljenici u ples ili jednostavno znatiželjni ljudi. Ja im predlažem da nakon predstave popijemo piće i popričamo o tome što smo vidjeli, razmijenimo mišljenja. Bilo je uistinu zanimljivih susreta. Kao npr. jedan bivši profesor klavira [*jedan gospodin podigne ruku*] koji sada radi kao noćni čuvar u Ministarstvu kulture, koji je zaljubljen u ples, pogotovo u Cunninghama, i koji mi je pričao o beskrajnim

noćima koje provodi buljeći u monitore kamera koje nadziru ulaz i hodnike Ministarstva. Tada mi je palo napamet da otplešem za njega dio Cunninghmove koreografije *Beachbirds for camera* ispred ulaza u Ministarstvo. On je bio oduševljen idejom i dogovorili smo se već za tu istu noć. Možete je pogledati na YouTubeu pod imenom *Beachbirds under surveillance*.

[*Scena se isprazni. BM i GC su ponovno vidljivi, no nešto neopipljivo u njihovom izgledu se promijenilo. Čine se istovremeno mlađi i umorniji.*]

Na žalost, vrijeme nam istječe, za kraj još samo dva pitanja koja postavljam svim svojim gostima: što najradije čitaš?

BM Administrativne spise ili oglase za zapošljavanje, sviđa mi se njihov patos. Neki dan, povodom Europskog dana za borbu protiv nasilja nad ljudima, fondacija Scelles je organizirala simboličko okupljanje u Forum des Halles, u Parizu. Evo njihovog oglasa [*čita s ekrana računala*]: "Tražimo 50 volontera za potrebe uprizorenja fizičkog i moralnog lanca žrtava u izlogu. Istovremeno će se potpisivati peticija kako bi se javnost informirala o tom problemu. Osim stjecanja profesionalnog kazališnog iskustva, glumci će tijekom jednog poslijepodneva doprinijeti međunarodnom pokretu solidarnosti".

GC Tko su tvoji uzori ?

BM Charlie Chaplin, Otto Muehl i Vrijeme.

GC Imaš li pitanja za gledatelje ?

BM Ne.

GC Puno hvala BM.

BM Hvala tebi.

[*Oboje izađu. Mrak. Duga pauza. Zatim računalo na stolu aktivira RSS screensaver. Pojavljuju se i nestaju sljedeći naslovi:*

"Noć otvorenih muzeja: ubojstvo u metrou",

"Palin: Obama prijatelj terorista",

"JP Morganov pad preduhitrio Lehmanov",

"Ecstasy za ublažavanje PTSP-a",

"Prve svjetske ekonomske posljedice opadanja broja pčela",

"Čovjek na mlazni pogon namjerava prijeći la Manche"

Last refreshed at 19h18 etc...]

Ovaj tekst je osnova iz koje je nastala predstava *I AM 1984*.

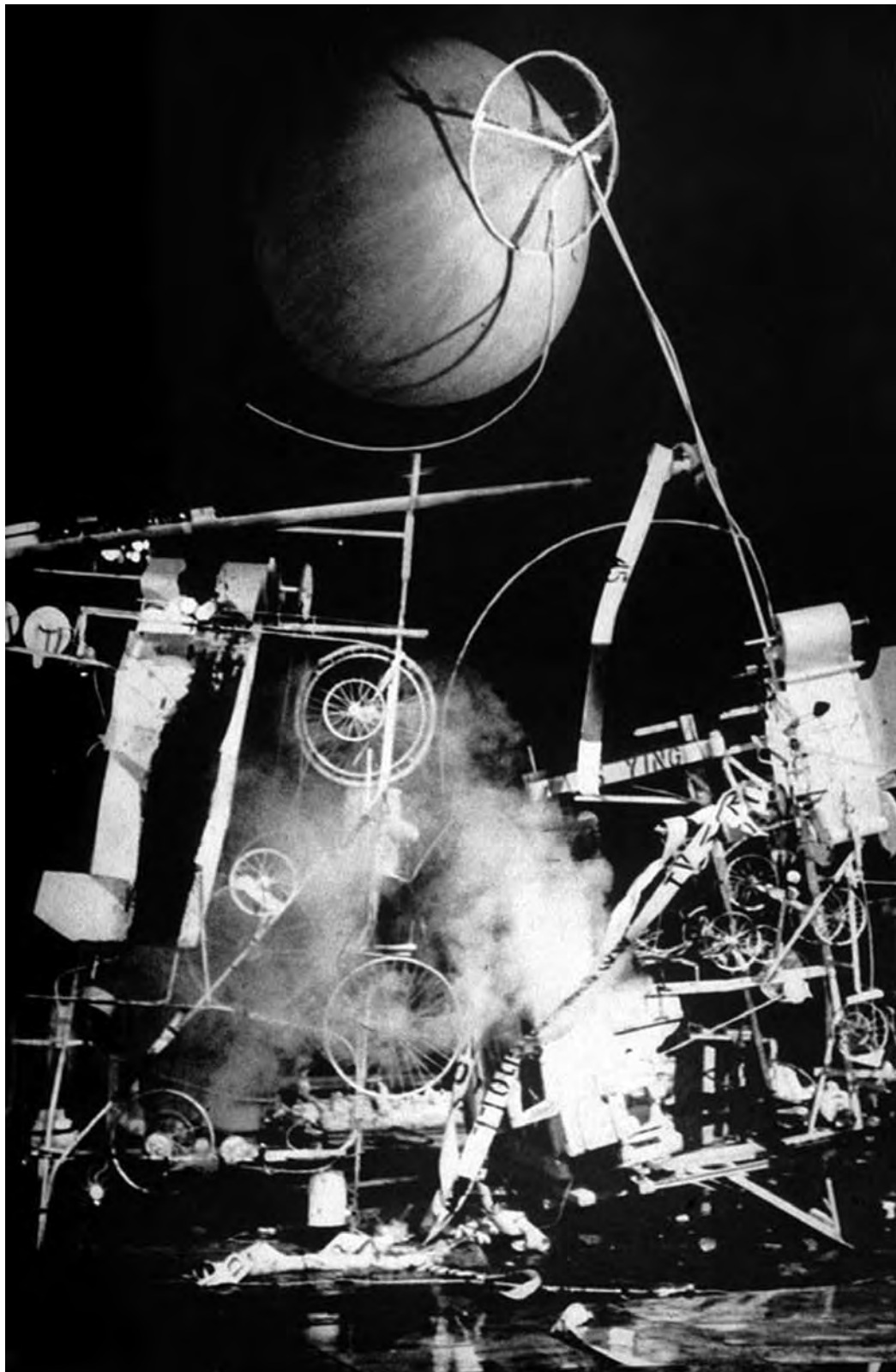
GC & BM su istovremeno kratice, slogani, akti.

I AM 1984 Giuseppe Chico i Barbara Matijević

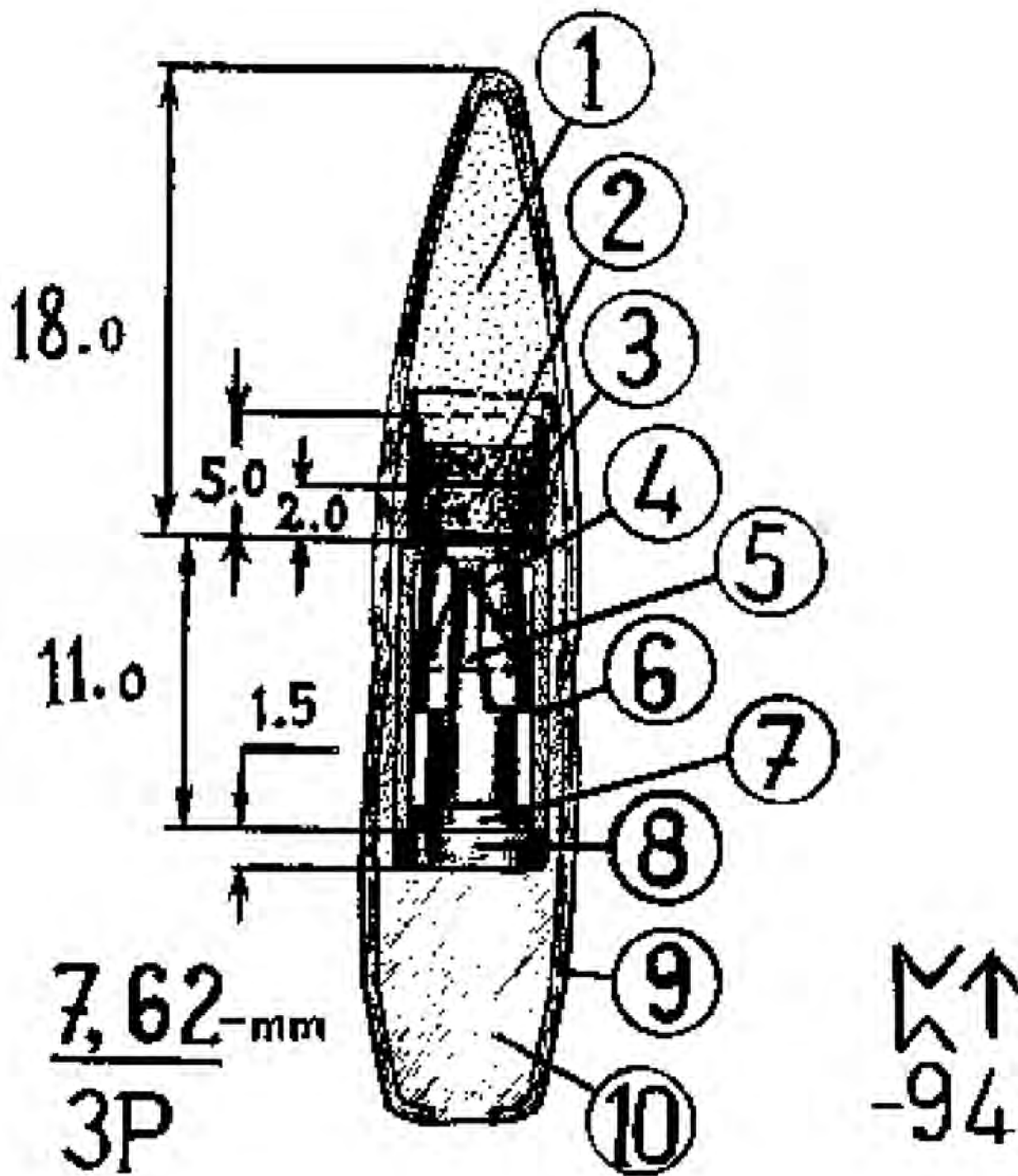
Izvodi: Barbara Matijević

Produkcija: k.o/kombinirane operacije; koprodukcija: ZeKaeM

Podržano od strane Ureda za kulturu grada Zagreba i Ministarstva kulture RH



Jean Tinguely, *Homage to New York*, 1960, ©, Jean Tinguely



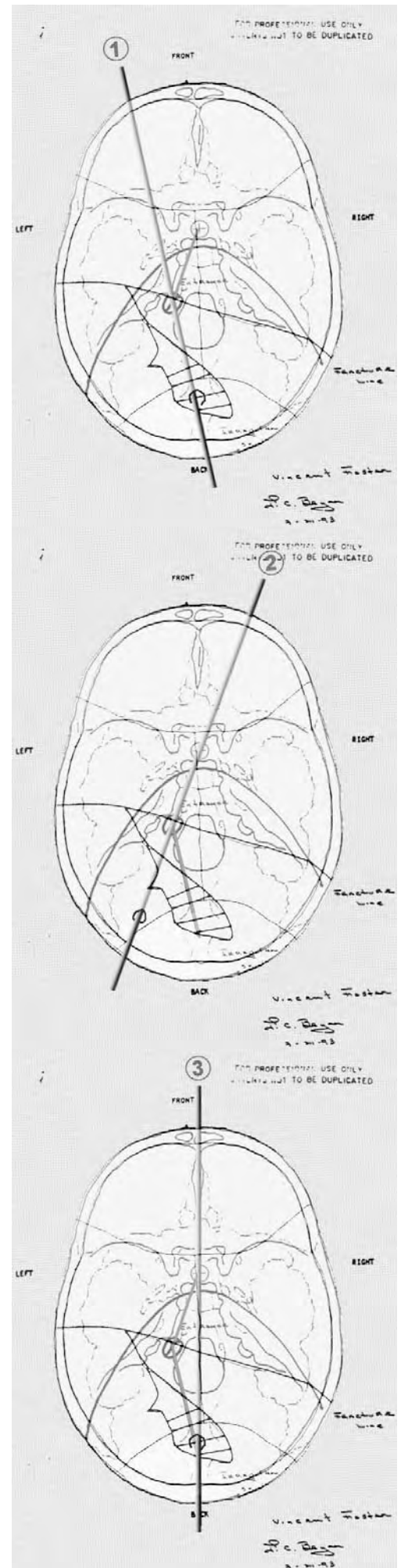
I am 1984

Giuseppe Chico & Barbara Matijević

Translated from the French by Barbara Matijević

His teacher, slightly upset after having read the essay, tells him: "I would like to have a word with you before giving you a grade. You have a real talent for telling stories, but I have a problem with this one". [*long silence*] He wasn't telling a story!

BM It's just like that Macedonian journalist who described in the *Utrinski vesnik* three cases of



homicide up to the smallest detail. In the end, it turned out that he was the murderer, because he revealed more details than even the police knew. Moreover, he wrote about the trials to the persons indicted for the murders.

GC I don't see the connection, but let's go back to what you were saying about quoting...

BM [*presses a key on her computer, a photo of some garden appears on the big screen, she stands up, talks animatedly, makes gestures with her arms, walks right and left, looking at her feet*] What I want to say is that when, for example, Jean Tinguely realizes his *Hommage à New York* in 1963 in the garden of MOMA and makes it auto-destruct in 27 minutes, then it is a quote of the 27 minutes that it took for the Twin Towers to collapse, while the whole world stood watching. Are the terrorists quoting Jean Tinguely? Or are they making a "critique of architecture", so dear to Debord? Maybe in a hundred years they will belong to art history! [*she stops suddenly, raises her eyes, seems to be contemplating a distant landscape, brief silence*]

GC But in the aftermath, they didn't demand that the attack be interpreted as a quote.

BM [*rushing back to her seat*] But we will do that for them! We are already doing it, we have already done it!

During the Eighties in England, Bob Acraman proposed vacations in the reconstructions of Nazi concentration camps, under the surveillance of armed men in uniforms, with a supplement of 25 dollars for a nerve-trying cross-examination. Wouldn't you call that a situation?

GC Then why not the thinking that Walt Disney's amusement parks quote situationists' theories of *dérive* – the drift, giving opportunity for swift changes in environment, affirming the playfulness of one's behavior. These kinds of parallels are completely wrong! [*raises his arms, as if holding a big sphere suspended above his head, stays immobile for a second, then lets it drop on his head*]

BM If you have the Fifties in mind, then you're right. But today, the Disney parks are real cities, a specific model of urbanism. Cities with a script. Debord said: "Some day, we will build cities so that we can practice the drift." In those days, he suggested that aerial shots of cities be used for this purpose, but today we have Google maps. Back then, he constructed a city out of cardboard on a scale of 1:1 000 000 for a social game he invented called "The War Game". Today the field of the game is the city itself, and the game is called *PacManhattan*. We no longer move the plastic pawns on an imaginary surface because today we are the ones who are moving on the chessboard of the city, accomplishing different tasks, with the help of GPS... and

the overture of Verdi's *Traviata*. [*Traviata starts playing in the background*]

GC What a strange concept! [*the music becomes increasingly loud, too loud*] Can't you turn down the volume?

BM [*yelling*] It's not a concept, it's an allegory! Allegory is also a concept, but has Vitamin C added to it! [*music stops*]

GC So, who is amused by this new game on a 1:1 scale?

BM You mean, who is listening to Verdi's overture? Well, it's not the person who is moving through the city and who is the personification of Pac-Man – he is only receiving the instructions through the headphones. The person who is listening to Verdi, in the surround system, is the one who is giving the instructions and who is monitoring Pac-Man's moves. But, the one who is getting the most kicks out of the Game is the one who is watching it from a distance, and maybe on this third level the music changes, or it comes from some other, hardly identifiable source...

GC [*pours water into his glass*]

BM [*coughs several times*] Excuse me...

GC [*gives her the glass of water*]

BM Thank you. [*drinks*]

GC Where were we?

BM [*explains with gestures that she doesn't know either, that she wants to leave, go shopping, buy a mascara*]

GC Oh yes, the city.

BM Los Angeles.

GC That's the starting point for the first part?

BM Beijing and London for the second and the third.

GC Why cities?

BM For the reason we've just talked about, for the idea of Totality that they carry in them. For the paradigm of light and guilt, as it used to say... Is it clear?

GC No, but I understand. Let's go back to / *AM 1984*, how did the idea for this piece come about?

BM It came about as a result of the purchase of this computer [*she is pointing to her Apple PowerBook G4 white, bought in the U.S.A. with her friend Nela*]. It all started with the poster that was hanging on the wall of the shop where I bought it. The poster is one in a series for

the *Think Different* campaign, and to my great surprise it was showing Martha Graham, a modern dance pioneer, in a long black skirt and balancing on one leg. In the upper right corner – an apple in the colors of the rainbow, as a counter-weight to Martha’s precarious position. One might say that the piece is all about this balance. [shows the photograph on the big screen]

GC We should remind the audience that your *débuts* are closely related to dance.

BM Actually, to television...

GC What do you mean?

BM I started to dance through the experience of watching TV. Yes... Every year around Christmas, Croatian TV used to show *The Red Shoes*, a film by Powell and Pressburger. I don’t know if you are familiar with the plot...

GC It’s a tale by Anderson.

BM Yes, it’s about a girl who buys herself a pair of red shoes, goes out dancing, but when she wants to stop and go home because she’s tired, she realizes that the shoes are bewitched, and that she can neither take them off nor stop dancing. In the end, she dies exhausted.

GC What shoes are you wearing this evening, we wouldn’t like to lose you...

BM [both look at BM’s feet] Black boots.

GC “People go to the theatre hoping to see the actors die on stage” says Jérôme Bel.

BM I’m not sure I understand what he meant by this, maybe he is quoting Agatha Christie, in which case this statement seems interesting.

GC What is your relationship with dance today?

BM “Artist offers escort for contemporary dance shows.”

GC [laughs] And are there any responses?

BM Oh yes, I was contacted by people from all sorts of professions – [suddenly a door opens and a crowd of people comes on stage, almost completely covering GC and BM], by dance lovers or by individuals who were simply curious. I usually propose to them to have a drink after the show, to discuss and exchange opinions. There were some truly interesting meetings so far. For example, this ex-piano teacher [one man raises his hand] who now works as a night-guard in the Ministry of Culture, and who adores dance, especially Cunningham, and who told me about the endless nights he spends watching the monitors of the cameras surveying the entrance and the hallways of the Ministry. I had an idea to dance for him the excerpts from Cunningham’s piece *Beach*

Birds for Camera in front of the entrance of the Ministry. He was delighted by the idea, and we made arrangements to do it that very night... You can see it on YouTube, look for *Beach birds under surveillance*.

[The crowd leaves the stage. BM and GC are visible again, but something intangible in their appearance has changed. They seem at the same time younger and more tired.]

Unfortunately, our time is up, I would just like to ask you two more questions that I ask all of my guests: what do you like to read the most?

BM Official documents and job adverts, I like their pathos. Recently, on the occasion of the European Day Against Violence, the Scelles Foundation organized a symbolic gathering in the Forum des Halles in Paris. Here’s their newspaper advert [reads from her computer screen]: “We are looking for 50 volunteers for the purpose of staging a physical and moral chain of victims behind a window-shop. A petition will be circulating in order to raise the public’s awareness on this issue. Besides acquiring a professional theatrical experience, the participants will contribute to a good cause and support the international mission of solidarity for one afternoon.”

GC Who are your teachers?

BM Charlie Chaplin, Otto Muehl and Time.

GC Do you have any questions for the spectators?

BM No.

GC Thank you BM.

BM Thank you.

[They both leave the stage. Dark. Long silence. The computer left on the table activates the RSS screensaver. The following titles come and go: “Long Night of Museums: Murder in the Metro”, “Palin: Obama friend of terrorists”, “Lehman’s fall precipitated by JP Morgan”, “Ecstasy to treat the war traumas”, “First economic consequences due to decline of bees”, “The jet-man plans to fly over Channel”. Last refreshed at 19h18 etc...]

This text was the basis of the piece that became *I AM 1984*.

GC & BM are acronyms, slogans, acts.

I AM 1984 by Giuseppe Chico and Barbara Matijević

Performed by : Barbara Matijević

Production : k.o/kombinirane operacije; co-production : ZeKaeM

Supported by the City of Zagreb and the Ministry of the Republic of Croatia



post theater, *Napoleon D.*, 2008.

Tko je, dodavola, Max Schumacher? I čime se bavi takav jedan impresario?

Arnd Wesemann

S njemačkoga prevela Marina Miladinov

Pa to je tako jednostavno. Umjetnici trebaju galeriste, galeristi trebaju tržište. Vlasti sa svojim zbirkama i muzejima interveniraju u to tržište ili se usput na njemu i nadmeću. To je umjetničko tržište. Na njemu dvije vrste ljudi imaju glavnu riječ. Galeristi, koji su uvijek u pravu kada prodaju neko djelo kolekcionar. I kustosi, koji su uvijek u pravu. Zadaća kustosa sastoji se u tome da aranžiraju “tendencije današnjice” kako bi ih na izložbama, plaćenim iz društvenih sredstava, doveli pred publiku koja ne sakuplja umjetnost. Kustosi su važni, jer povjerenički upravljaju društvenim novcem za gledatelje koji se tek marginalno zanimaju za umjetnost. Kustosi djeluju u potpunosti na osnovi povjerenja i vjere, jer bez vjere u to da njihov izbor doista predstavlja “tendencije današnjice” njihova ekonomija u sjeni neće funkcionirati. A to jest ekonomija u sjeni, budući da njihov izbor u prvom redu podiže cijenu umjetničkih djela na pravom tržištu. Društvena sredstva kojima se pritom koriste služe tome da se utječe na tržište – što se na mnogim mjestima smatra bitnom zadaćom države.

Pretpostavimo da su teatar i ples također umjetnost. Koreografi, režiseri, glumci i plesači rado se nazivaju umjetnicima. Oni se kreću međunarodnom scenom koja se ograđuje samo od onih institucija koje trajno zapošljavaju svoje umjetnike i daju im da izvode repertoar koji se odriče velikog dijela “tendencija današnjice”. Za razliku od toga, slobodna scena zapošljava kustose, koji se ponašaju kao da njihov izbor, prikazan na malenim festivalima, predstavlja sve one “tendencije današnjice” na koje tržište tek mora nadoći. Ali u stvarnosti ples i teatar uopće nemaju tržišta. Oni ga samo simuliraju, između ostaloga tako što priređuju natjecanja za plesače i koreografe, ili pak dodjeljuju kazališne nagrade. Svaki “teatar godine” simulira konkurenciju koje nema. Jer teatar je u pravilu lokalno određen, baš kao i kustosi. Oni vode neku plesnu kuću, neki festival ili radionicu. Tu vrijedi sljedeće: čim viši su zahtjevi koje postavljaju pred današnjicu, tim veća je njezina međunarodna ocjena. I također: čim manje publike kustosi moraju privući, tim više ih se brka s onima kojima bi trebali služiti: umjetnicima.

U toj situaciji nastupa jedan mladić koji ne zna kako bi sam sebe trebao nazvati. Pomalo je redatelj, pomalo sveznadar, pomalo dramaturg, pomalo autor, kustos, učitelj, podnositelj zahtjeva. On je galerist svoje žene i svojih prijatelja. Zove se Max Schumacher. On je prvi u svojoj generaciji koji je uspio bez ostatka stopiti ulogu kustosa i galerista. Od silne državne intervencije ne može niti vidjeti razliku. Tako je zalutao na područje jednog gotovo izumrlog zvanja: postao je impresario. Ta milozvučna riječ podsjeća na Sergeja Dijagileva, nekadašnjeg osnivača i upravitelja Ruskog baleta. Impresarijima se inače nazivaju samo još dvojica posljednjih dinosaura te struke: Paul Szilard, rođen 1913., koji je doveo New York City Ballet, Alvin Ailey American Dance Theatre i Martha Graham Dance Company do svjetske slave. I Sasaki Tadatsugu, rođen 1933., koji je iz frustracije zbog kulturne politike svoje zemlje osnovao Tokyo Ballet.

Što je to impresario? To je galerist bez tržišta. To je onaj koji ne priznaje sud da u kazališnom društvenom poretku nema mjesta za doista slobodan teatar. On ne priznaje niti tvrdnju da umjetnost postoji samo onda kada je plaća država, budući da ona plaća i kustose. Impresariji nemaju ništa protiv takve državne umjetnosti, ali se pitaju znači li to da sve drugo nije umjetnost? Valja priznati, impresariji su strahoviti idealisti. Samo zbog toga su gotovo izumrli. To barem vjeruju oni sami. Impresariji također vjeruju da istodobno moraju biti producenti, idejni tvorci, zaljubljenici, goniči deva i brižne majke. Oni ne puštaju ni umjetnike na miru, a kamoli sponzore. Za razliku od kustosa, koji cijeni samo rezultat, impresario se neprestano miješa. Za razliku od kustosa, koji donosi izbor iz mase, impresario poznaje samo šačicu umjetnika, za koje se upravo on osobno zalaže. Jedan od takvih je Max Schumacher.

Max Schumacher je pronalazač. Svakog ponedjeljka, u malenom berlinskom kazalištu po imenu Dock 11, on daje petorici ljudi da plešu za večernju gažu. U kasi je 530 eura, uz izbrojenih 62 gledatelja. Budući da je ulaznica 10 eura, to znači: žicari slobodnih karata i danas su u akciji. To se zna, jer ih konferencijer broji. “Tko ne plati, nema pravo glasa”, kaže on. A glasovi će odlučiti o pet plesnih solo nastupa. Nema tu kustosa ni galerista, nego smo žiri mi, publika. Nas se shvaća ozbiljno. Gledamo nekog nindžu na visokim petama. Budući da jedini “pošteno” pleše, osvaja 530 eura. Uz pljesak iskopava novčanice iz kazete s novcem. “Natjecanje nije u redu”, kaže jedan od plesača, koji prema naslovu komada, *Napoleon D.*, nastupa kao Napoleon osobno. On zahtijeva nacionalni ponos, bratstvo, jednakost. Maše nam pred očima trikolorom. Umjetnost služi državi i on to predivno karikira. Ali je li tržište, odnosno glasovanje demokratske baze, doista prava alternativa? Max Schumacher se razbacuje pravim utrskom od ulaznica. Miris novčanica govori: “Zahvaljujući velikom zanimanju, do daljnjega će se ovakve večeri održavati svakog ponedjeljka.” Nijedna slobodna skupina u Berlinu ne izvodi češće od te petorke koju sastavlja Max Schumacher.

Ono što k tome razlikuje impresarija od kustosa jest nomadska crta. Impresario nema vlastite kuće. On ima samo umjetnike, svoje prijatelje. I kamo njih vjetar nanese, tamo i on odlazi. Singapur, Tajvan, Zagreb, Berlin. Max Schumacher ondje rado ostavlja svoje “priručnike”. Pravilnike o pravilima, precizne naputke o svakoj pojedinosti, uključujući kupoprodaju, gomila sitnog tiska. Osamdeset četiri stranice teksta. Tako je precizan da čak i scenski radnici berlinske Staatsoper mogu otplesati koreografiju, kao što se upravo dogodilo. Naravno da je to umjetnost, kaže Max Schumacher. To nije samo karikatura državne umjetnosti, nego joj također pokazuje da je i njezina najniža kasta sposobna

za umjetnost. Ali to je i karikatura jedine vidljive alternative slobodnom teatru koji je vezan za državu. Nije slučajno što njegovi ugovori sliče licencnim sporazumima kakve moraju potpisati, na primjer, Blue Man Group ili Cirque du Soleil kako bi mogli utržiti prinos. Stoga i izgleda kao da postoje samo dvije opcije: ekonomija ili država. Max Schumacher ne vjeruje ni u jednu od njih. Zbog svoga zvanja želi vjerovati u umjetnost. Ali uvjeti koji do nje vode uopće mu se ne sviđaju.

Naziv "impresario" preuzeo je od Dijagileva, prema tome, mora izmisliti nešto novo. Dijagilev je izumio hibridnu umjetnost i okupio pod jednim imenom najbolje slikare, skladatelje i plesače. Szilard je izumio globalizaciju tako što je poveo na turneju sve što pleše, s kojega god kraja svijeta. Dovukao je u snijegom prekrivenu Švicarsku plesače s Balijsa, koji nisu znali za cipele. Tek otada je plesna scena doista međunarodna. Max Schumacher itekako dobro zna da mora pronaći što nedostaje današnjoj umjetnosti. Ona već jest mobilna, a i hibridne oblike već odavno poznaje. Ono što joj je sada potrebno, to su putovi do publike bez kustoskih zaobilaznica, bez filtrirajućeg učinka žirija. U vrijeme kada se do čitavoga svijeta može u sekundi doprijeti preko interneta zacijelo je moguće postići da to zaživi i u umjetnosti. Tako on radi. Na pitanjima. A kada mu padne na pamet neko rješenje, onda pita svoje prijatelje, umjetnike. A njih je sve više.



post theater

Napoleon D. (2008.)

Umjetnička režija / koncept / dramaturgija / medijski dizajn: post theater

Koreografi: Christoph Winkler, Clint Lutes, Martin Clausen (Two Fish), Matthieu Burner / Nabih Amaraoui (Burneramarauiproject), Nir de Volff (Total Brutal)

Izvođači: Alexander Schroeder, Christian Schwaan, Florian Bilbao, Matthieu Burner / Nabih Amaraoui, Martin Clausen, Nir de Volff

Dodatna kamera: Andrea Keiz

Produkcija: post theater i Dock 11 Berlin

Produkcijaska uprava: Wibke Janssen / Conny Conrad

Podržali: Hauptstadtkulturfonds Berlin



post theater, Napoleon D., 2008.

Who the Hell is Max Schumacher? And What Does Such an Impresario Actually Do?

Arnd Wesemann

Translated from the German by Marina Miladinov

It is actually quite simple. Artists need gallerists, gallerists need a market. The authorities, with their collections and museums, intervene in this market or even join the bidding. That is the art market. There are two sorts of personalities who have their say there. The gallerists, who are always right when they sell an artwork to a collector. And the curators, who are always right. The task of the curators is to arrange the “contemporary tendencies” in order to bring them closer, at publicly organized showings, to an audience that doesn’t collect art. Curators are important because they act as fiduciaries, managing public moneys for audiences that are only marginally interested in art. Curators work entirely on the basis of trust and belief, for without believing that their selection indeed represents the “contemporary tendencies,” their shadow economy wouldn’t work. And it is a shadow economy, since their selection is primarily meant to raise the price of artworks on the real market. The public moneys that they are managing serve to influence the market – which is in many places considered an essential function of the state.

Let’s suppose that theatre and dance are likewise art. Choreographers, directors, actors, and dancers like to call themselves artists. They circulate on an international scene that takes distance only from those institutions which employ their artists permanently and let them cultivate a repertoire that largely renounces at the “contemporary tendencies.” Unlike that, the free scene engages curators that behave as if their selection, shown at small festivals, represented all those “contemporary tendencies” which the market has yet to stumble upon. But in reality, dance and theatre have no market whatsoever. They only simulate it by organizing competitions for dancers, for choreographers, or by awarding theatre prizes. Each “theatre of the year” simulates a competition that it doesn’t have, since theatres, same as the curators, are mostly locally determined. They run a dance house, a festival, a workshop. And as a rule, the more presumptuous their claims on contemporariness, the higher their international reputation. And the less audience the curators must attract, the more they are mistaken for those that they should actually serve: the artists.

In this situation we meet a young man, who doesn’t really know how he should call himself. He is a bit of director, a bit of jack-of-all-trades, a bit of dramaturge, a bit of author, a curator, a teacher, an applicant. He is the gallerist of his wife and his friends. His name is Max Schumacher. He is the first of his generation who has managed to merge the curator and the gallerist completely. Given all that state intervention, he can’t even see the difference. Thus he has stumbled upon an almost extinct profession: that of an impresario. This softly spoken word reminds of Sergei Diaghilev, the founder and first manager of Ballets Russes. Only the last two dinosaurs of this branch call themselves impresarios: the first being Paul Szilard, born in 1913, who brought the New York City Ballet, the Alvin Ailey American Dance Theatre, and the Martha Graham Dance Company to a world fame; and Sasaki Tadatsugu, born in 1933, who was so frustrated with the cultural policy of his country that he founded the Tokyo Ballet.

What is an impresario? He is a gallerist without the market. He is the one who rejects the allegation that there is no place for genuinely free theatres in the public order of theatres. He counters the claim that art exists only if it is paid for by the state, since the state also pays for the curators. Impresarios have nothing against such state art, but they ask: Is everything else non-art? To be sure, impresarios are terrible idealists. It is for this reason only that they are on the verge of extinction. Or at least they believe it themselves. Impresarios also believe that they must be producers, authors of ideas, aficionados, camel drivers, and caring mothers, all at the same time. They can’t leave the artists in peace, much less the sponsors. Unlike the curator, who appreciates the results alone, the impresario is constantly meddling. Unlike the curator, who makes his selection from the masses, the impresario knows only a handful of artists, for whom he is there personally. Max Schumacher is one of those.

Max Schumacher is an inventor. Each Monday, in his small Berlin theatre called Dock 11, he lets five men dance for their night pay. There are 530 euro in the safe, paid by 62 spectators. Since the entry costs 10 euro, obviously the free-ticket hunters are here again. It’s clear, since the conferencier has counted them. “Those who don’t pay, can’t vote either”, he says. Each vote counts when it comes to judging the five dancing solos. There’s no curator and no gallerist, only us, the audience, we are the jury. We are taken seriously. We see a ninja on high heels. Since he is the only one who dances “properly”, he wins the 530 euro. While we’re applauding, he’s fishing the money out of the cash box. “Competition is no good”, says one of the dancers, who performed as Napoleon himself, according to the title of the show: *Napoleon D*. He demands national pride, brotherhood, equality. Let’s wave the Tricolour. The way art serves the state – he makes a delicious caricature of that. But is the market, that is, this democratic voting, really the right alternative? Max Schumacher is throwing about real entry money. The smell of banknotes is saying: “Owing to a large interest, this show will take place each Monday from now on.” No free group performs in Berlin more often than these five dancers, casted by Max Schumacher.

Moreover, what differentiates an impresario from a curator is the nomadic element. An impresario has no house of his own. He only has artists, his friends. And where the wind blows, he will follow. Singapore, Taiwan, Zagreb, Berlin. Max Schumacher likes to leave his so-called “manuals” about.

Rule books about rules, precise instructions on each and every detail, including merchandizing, lots of small print. Eighty-four pages of text. It is so precise that even the stage workers of Berlin Staatsoper can dance a choreography, as it just happened. Of course that's art, Max Schumacher says. It is not only a caricature of state art, for it shows that even its lowest caste is capable of art. It is also a caricature of the only visible alternative to state-bound free theatre. It is not accidental that all his contracts resemble license agreements that must be signed by Blue Man Group, Cirque du Soleil, and others in order to be able to collect profit. That is why it seems that there are only two options: economy or the state. Max Schumacher believes in none of them. Because of his profession, he wants to believe in art. But he resents the conditions that lead to it.

The term impresario has been taken over from Diaghilev, so Schumacher must invent something else. Diaghilev invented crossover art by bringing together the best painters, composers, and dancers under a single label. Szilard invented globalization by taking on tour everything that danced, from whichever part of the world. He dragged some Balinese dancers, who knew no shoes, into the snow-covered Switzerland. It is him that made the dance scene truly international. Max Schumacher knows it all too well: he must find out what art is lacking today. It is already mobile and crossover has been known for quite a while. What it needs now are ways of reaching the audience without the bypass of curators, without the filtering effect of juries. In an era in which the entire world is accessible in seconds via Internet, it must be possible to make it happen for art as well. So he keeps working. On questions. And when he comes across a solution, he checks it with his friends, the artists. And their numbers are increasing.

post theater

Napoleon D. (2008)

Artistic Direction / Concept / Dramaturgy / Media Design: post theater

Choreographers: Christoph Winkler, Clint Lutes, Martin Clausen (Two Fish), Matthieu Burner / Nabih Amaraoui (Burneramarauiproject), Nir de Volff (Total Brutal)

Performers: Alexander Schroeder, Christian Schwaan, Florian Bilbao, Matthieu Burner / Nabih Amaraoui, Martin Clausen, Nir de Volff

Additional Camera: Andrea Keiz

Produced by post theater and Dock 11 Berlin

Production Management: Wibke Janssen / Conny Conrad

Funded by Hauptstadtkulturfonds Berlin



Droog & KesselsKramer, *SINGLETOWN*, Arhitektonski bijenale Venecija, 2008, photo: Dubravka Sekulić

Out There...

Dubravka Sekulić

S engleskoga prevela Marina Miladinov

Početak 20. stoljeća arhitekti su bili uvjereni da mogu promijeniti svijet i učiniti ga ugodnijim za život svima, a ne samo onima koji to mogu platiti. Okupljali bi se na CIAM-ima (Congrès International d'Architecture Moderne), raspravljajući i razmišljajući o novim teorijama, načelima i strategijama u arhitekturi. Među najvažnijima od 11 CIAM-a održanih prije i nakon Drugog svjetskog rata bio je Drugi CIAM u Frankfurtu, koji je organizirao Ernst May, a tema mu je bila "Existenzminimum". Arhitekti su ondje izjavili kako svako ljudsko biće ima pravo na vlastiti životni prostor te su inicirali programe socijalnog stanovanja i ponudili odgovarajuća dizajnerska rješenja. Jedan od proizvoda mini-revolucije koja se dogodila u Frankfurtu svima nam je poznat – kuhinju kakvu danas poznajemo dizajnirala je austrijska arhitektica Margarete Schöte-Lihotzky, čija je ideja bila da učini kuhinju kompaktnijom kako bi se smanjio utrošak ljudske energije pri radu. Ali to je druga priča. Početkom 21. stoljeća vodeći arhitekti današnjice došli su na revolucionarnu ideju da bi trebali dizajnirati – namještaj. Barem se tako čini bacimo li pogled na službeni selekciju ovogodišnje, 11. Međunarodne arhitektonske izložbe u Veneciji.

Međunarodna arhitektonska izložba u Veneciji trenutno je najvažnija izložba te vrste na svijetu. Kada je Aaron Betsky imenovan kustosom ovogodišnjeg bijenala i kada je obznanio temu: *Out There: Architecture beyond Building*, činilo se da će se ovogodišnja izložba ponovo "osvijestiti" arhitekture. Do neke mjere to se i dogodilo, ali ne u središnjem dijelu izložbe u Arsenalu, na koji je Aaron Betsky pozvao 23 arhitekta da dizajniraju multimedijalne okoliše kao svoj odgovor na temu izložbe, kao i da napišu vlastite manifeste za budućnost. Izbor arhitekata bio je manje-više sigurna mješavina arhitektonskih zvijezda i onih poznatih po digitalnoj ekstravaganciji, što je hrvatski dvojac Penezić i Rogin učinilo gotovo "egzotičnim" imenima u selekciji (pri čemu je egzotika bila njihova instalacija, koja je izgledala kao da je teleportirana direktno iz nekog futurističkog televizora iz 80-ih godina). Ono što je izloženo u Arsenalu uglavnom je bio izlog novih materijala i čudnih oblika koji bi se i mogli koristiti kao namještaj, ali ne prema strogim pravilima bijenala. Taj je apsurd bio najočitiji u slučaju instalacije Grega Lynna (koji je naposljetku nagrađen Zlatnim lavom za najbolju instalaciju), naslovljene *Recycled Toy Furniture*, kao i instalacije koju je Vicente Gualart napravio sa svojim studentima. Bilo je očito da je većina arhitekata odlučila držati se "sigurnog terena" i izložiti nešto što se nadovezuje na njihovu svakodnevnu uredsku praksu, gotovo bez ikakve veze s temom i sa traženim eksperimentom i inovacijom. Među onima koji su izašli iz tog okvira bili su Droog Design + KesselKramer, Atelier Bow-Wow i Coop Himmelb(l)au. Koncept Droog Designa pod nazivom *SINGLETOWN*, posvećen problemu sve većeg broja samačkih kućanstava i potpunog nedostatka infrastrukture i proizvoda koji bi odgovarali takvoj situaciji, bili je daleko zanimljiviji u konceptu nego u izvedbi. Pretjerano dizajnirane viseće lutke u obliku simbolične kuće stopljene s ljudskim likom i već postojećih proizvoda za samačko tržište djelovale su poput unutrašnjosti neke trgovine. S druge strane, Coop Himmelb(l)au izložio je projekt koji je podsjećao na neku ideju iz 60-ih godina, ali je bio samo djelomično izvediv. Bilo je to gotovo poput izjave da se budućnost ne može zamisliti bez pogleda u prošlost u kojoj su svi razmišljali o budućnosti.

Ako je izložba u Arsenalu išta pokazala, onda je to duboka kriza u kojoj se nalazi suvremena arhitektura visokog ranga. Preplavljeni uzbudljivim novim tržištima s neograničenim budžetima (tako se barem još uvijek činilo u vrijeme stvaranja i otvaranja Bijenala), gdje su formalna frivolnost i jedinstvenost jedini parametri, a od velikana moderne arhitekture naslijeđena je opsesija da arhitekt mora biti zvijezda i moćan stvaratelj, najutjecajniji i najčuveniji arhitekti zapali su u slijepu ulicu. Taj osjećaj dodatno je pojačala selekcija Aarona Betskya u Padiglione Italia, nazvana *The Masters of Experiment*, gdje su neki od arhitekata koji su izlagali u Arsenalu (Zaha Hadid i Coop Himmelb(l)au, na primjer) smješteni u povijesni kontekst tako što je njihov eksperimentalni rad prikazan od arhitektonskih početaka, što ih je lociralo na arhitektonskoj mapi.

S druge strane, bila je tu izložba u galeriji Padiglione Italia pod nazivom *Experimental Architecture / Eksperimentalna arhitektura*. Njezin kustos bio je Emiliano Gandolfi, nekadašnji kustos NAI-ja, a prikazala je 55 ureda kao "alternativu" onome što se moglo vidjeti u Arsenalu. Ta je izložba gotovo po prvi put okupila na jednom mjestu različite prakse koje su se pojavile tijekom posljednjeg desetljeća širom svijeta, ne usredotočujući se na gradnju, nego na bavljenje javnim prostorom, neformalnu arhitekturu, poboljšanje siromašnih predgrađa, nove modele socijalnog stanovanja, prostorni aktivizam. Ukratko, to je arhitektura koja stavlja ljude ispred zgrada i nije usredotočena na dizajn, nego prvenstveno na uvjete prostora koji ljudi nastanjuju. Prakse koje se rijetko susreću u elegantnim arhitektonskim časopisima i koje u velikoj mjeri ostaju "nevidljive" i ispod rastera pokazale su da je suvremena arhitektura više od formalnog eksperimentiranja i izgradnje znamenitosti. Žiri bijenala to je spoznao te je Srebrni lav na međunarodnoj izložbi u kategoriji Promising Young Architect dodijelio projektu *Elemental* arhitekta Alejandra Aravena za poboljšanje stambene četvrti. Aravena je sasvim prestrukturirao način na koji se takvim projektima pristupa i projektirao je stanove u siromašnim četvrtima koji će dobivati na vrijednosti s vremenom i moći se proširivati kako bi se prilagodili potrebama stanara. Njegova metoda ima oblik procesa koji se ne razvija samo na jednom primjeru u Chileu, nego trenutno posvuda u Južnoj Americi. Preko puta *Elementala* na izložbi se našao još jedan veliki glas osviještene arhitekture, most između sjevera i juga, Teddy Cruz, čija se praksa u San Diegu bavi borbom među zajednicama na pograničnom području. Jedna od takvih borbi je i navika stanovnika Tijuane da grade svoje kuće koristeći dijelove

srušenih kuća u San Diegu, koncept koji se približava “nad-uporabi” – alternativni strategiji reciklaže koju su razvili nizozemski 2012 Architects, koji djeluju u Rotterdamu i također su bili prisutni na izložbi. Suradnja sa zajednicama kako bi se došlo do praktičnih rješenja umjesto puke teorije karakterizira i rad arhitekata okupljenih u Estudio Teddy Cruz, a blizak im je i Urban Think Tank, koji prikuplja praktična rješenja za siromašne četvrti Caracasa (poput suhog toaleta), ali i aktivizam Stalkera, talijanske grupe koja radi s ilegalnim useljenicima i romskom populacijom u Italiji. U Veneciji je Stalker organizirao I-Ching proricanje budućnosti arhitekture i arhitekata kako bi naglasio da je u prostoru najvažnije ono nematerijalno. Ali i radi zabave, jer to je bio jedan od sastojaka koje su International Festival izložili – uz miris jagoda. Ključne riječi izložbe *Eksperimentalne arhitekture* bile su reciklaža, ponovna uporaba, niskobudžetna gradnja, niska potrošnja, nulti karbonski otisak, participacija i samoorganizacija.

Jedna od ključnih stvari u vezi s izložbom, osim što je učinila tu “novu” arhitekturu daleko vidljivijom, jest to što je okupila njezine protagoniste i omogućila im da stupe u kontakt i razmijene ideje. Razmjenu su poticali i događaji organizirani u nekima od nacionalnih paviljona, koji su odlučili parazitski iskoristiti činjenicu da je prvi vikend bijenala krcat arhitektima sa svih strana svijeta i potaknuti dijalog, umjesto da se samo zabavljaju. Nizozemski paviljon (kuratori: Saskia van Stein i STEALTH.ultd (Ana Džokić / Marc Neelen) s temom *Archiphoenix: Faculties for Future*) zasnovao je čitav svoj program na proizvodnji znanja i iskustvu koje je prikupljeno od arhitekata na temu obrazovanja u arhitekturi. Okrugli stolovi i “speed date marathon” stvorili su optimističnu atmosferu u parku Giardini di Castello, prenoseći poruku da je pomak u paradigmi moguć i da se događa. Američka selekcija pod naslovom *Out There: Positioning the Practice* okupila je po prvi put arhitekate iz svih krajeva SAD-a koji rade sa zajednicama i “alternativama”, a nikada se ranije nisu osobno susreli pa neki od njih čak nisu niti znali za rad drugih. Selekcija u drugim nacionalnim paviljonima bila je manje-više povezana sa središnjom temom bijenala i ostavljala je opći dojam da se događa neka promjena u percepciji arhitekture i arhitekata, iako ju je teško preciznije definirati. Dok su se jedni odlučili za pomodne trendove i nastojali se natjecati s dizajnom i ekstravagantnim strukturama (najstrašniji je bio ruski paviljon sa šahovskom partijom između ruskog i svjetskog formalizma, pri čemu se nastojala pokazati ruska premoć), drugi su krenuli u potragu za “alternativama” (Njemačka, Japan, Češka), a neki su pak naprosto odlučili pričekati (Belgija, Srbija), opustiti se i vidjeti što budućnost donosi.

Ovogodišnji bijenale pokazao je da, sve u svemu, na ovom svijetu postoje arhitekti koji priznaju da nemaju odgovore, ali barem znaju koja pitanja treba postaviti i počinju tražiti rješenja.



Alejandro Aravena, *ELEMENTAL*, Architectural Biennale in Venice, 2008, photo: Dubravka Sekulić

Out There...

Dubravka Sekulić

At the beginning of the 20th century, architects were certain that they could change the world and make it a better place to live for everyone and not just for those who can afford it. They would meet at CIAMs (Congrès International d'Architecture Moderne) and discuss and think about new theories and new principles and strategies in architecture. One of the most important of the 11 CIAMs that happened before and after the Second World War was the Second CIAM held in Frankfurt, Germany and organized by Ernst May, with the theme Existenzminimum, where architects stated that every human being is entitled to their own living space, and started programs of social housing and design solutions. One of the products of the mini revolution that happened in Frankfurt is something we are all familiar with; the kitchen as we know it today was designed by Austrian architect Margarete Schöte-Lihotzky with the idea of making the kitchen more compact and to reduce the amount of labour needed while working. But that is another story; at the beginning of the 21st century the leading architects of today have a breakthrough idea that they should design – furniture, or so it seems after a glance at the official selection of the 11th International Architecture Exhibition in Venice this year.

The International Architecture Exhibition in Venice is the most important architectural exhibition in the world at the moment, so that when Aaron Betsky was appointed curator of this year's Biennale and announced the theme: *Out There: Architecture Beyond Building*, it seemed that this year's exhibition would go back to the "consciousness" of architecture. To one extent this happened, but not in the central part of the exhibition in Arsenale, for which Aaron Betsky invited 23 architects to design multimedia environments as their response to the theme of the exhibition and to write their own manifestos for the future. The selection of the architects was, more or less, a safe bet mixture of star architects and those famous for digital extravaganzas, making the Croatian duo Penezić and Rogina actually the most "exotic" names in the selection (an exoticism proved by their installation that looked like it was teleported directly from some 80s futuristic television set). What was displayed in Arsenale was mostly a showcase of new materials and odd shapes that could be used as furniture, only they could not by the strict rules of the Biennale. This absurd was most evident with Greg Lynn's installation (who eventually won the Golden Lion for best installation) which was named *Recycled Toy Furniture* and the installation Vicente Guallart made with his students. It was evident that most of the architects decided to stay on the "safe side" and create environments that are a continuation of their everyday office practice, almost without any relation to the theme and desired experimentation and innovation. Some of those who stepped out were Droog Design + KesselKramer, Atelier Bow-Wow and Coop Himmelb(l)au. Droog Design's concept *SINGLETOWN*, dealing with the increasing number of single households and complete lack of both infrastructure and products to address this situation, was much more interesting in writing than in the actual environment. Over-designed hanging puppets of a symbolical house merged with the human figure with already existing products for the singles market looked like a shop interior. Coop Himmelb(l)au chose to create an environment conceived as an idea in the sixties, but only now technically executable. It was almost like he was stating that he cannot conceive a future without looking upon the past where everyone was thinking about the future.

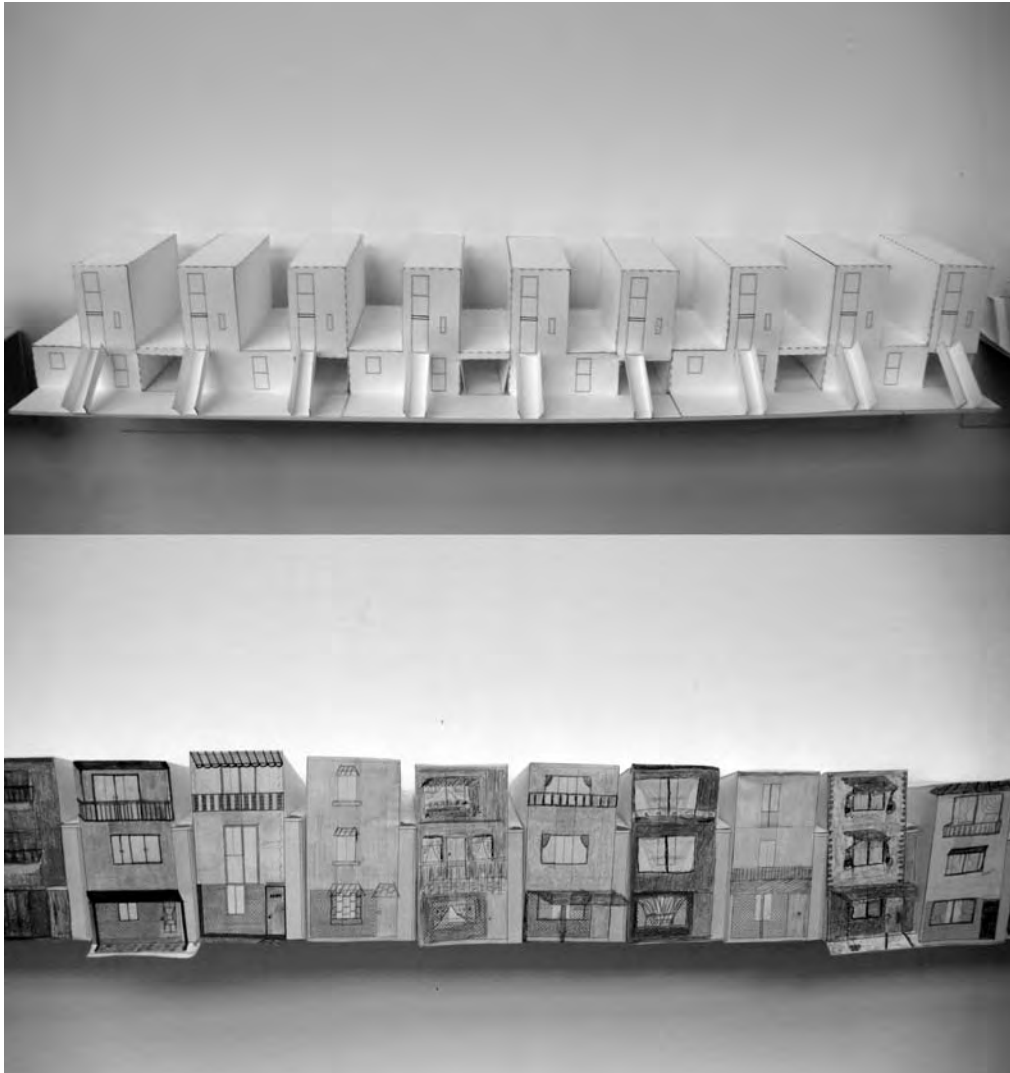
If the exhibition in Arsenale showed anything, it was the deep crisis in which contemporary star architecture finds itself. Overwhelmed by exciting new markets with limitless budgets (at the time of the making and opening of the Biennale, it still seemed this way), where formal frivolity and uniqueness are the only parameters, and with an obsession inherited by the masters of modern architecture that the architect should be the star, mighty creator, the most influential star architects feel that they have reached the end of the road. This feeling was further enhanced by Aaron Betsky's selection in Padiglione Italia named *The Masters of Experiment* where some of the architects exhibiting in Arsenale (Zaha Hadid and Coop Himmelb(l)au, for example) were put into an almost historical context by showing the experimental work from their architectural beginnings that put them on the architectural map.

On the other side of this was the exhibition in Padiglione Italia. Curated by Emiliano Gandolfini, former curator of NAI, *Experimental Architecture* was a showcase of 55 offices showing an "alternative" to what was shown in Arsenale. This exhibition almost for the first time put together in one space the different practices that appeared in the last decade all over the world and which focused their practices not on building, but on dealing with public space, informal architecture, slum upgrades, new models of social housing, spatial activism. In a few words, architecture that puts people before buildings and which is not focused on design, but more on the conditions of the space people inhabit. Practices, rarely seen in glossy architecture magazines and to a large extent "invisible" and below the grid, that showed that there is more to contemporary architecture than formal experiments and building landmarks. The jury of the Biennale recognized that, and the Silver Lion for Promising Young Architect in the International Exhibition Award was given to Alejandro Aravena's community upgrade project *Elemental* that completely restructured the manner these projects are dealt with in order to create housing in slums that gains value with time and can expand to appropriate the needs of its inhabitants. Developed as a process, not only on one example in Chile, this method is being developed at the moment all over South America. Coincidentally, across from the *Elemental* project at the exhibition was another important voice of awareness in architecture, a bridge of north and south, Teddy Cruz, who with his practice in San Diego deals with the struggle of communities on both sides of the border. One of those struggles is the habit of Tijuana residents to build their houses by reusing elements of torn down San Diego houses, a concept that comes close to superuse – an alternative to the recycling strategy developed by Dutch architects 2012 Architects practicing in Rotterdam, also part of the exhibition. Working with communities to devise practical solutions and not only theory, the work of Estudio Teddy Cruz is close to the work of the Urban Think Tank that collects practical solutions for the slums of Caracas (such as dry water toilets) but also to the activism

of Stalker, an Italian group working with illegal immigrants and the Roma population in Italy. In Venice, however, Stalker organized an I-Ching reading for the future of architecture and architects, to stress that the immaterial in space is the most important. But also to have fun, another ingredient that was exhibited by the International Festival – the smell of strawberries. The key words of the Experimental Architecture exhibition were recycling, re-use, low-cost, low consumption, zero kilometre footprint, participation and self-organization.

One of the crucial things about this exhibition, besides making it much more visible, is that it brought together the protagonists of this “new” architecture and enabled them to meet and exchange information. The exchange was enhanced by events organized in some of the national pavilions which decided to leech on the fact that the opening weekend of the Biennale is packed with architects from all over the world and to provoke dialogue, besides only partying. The Dutch pavilion (curated by Saskia van Stein and STEALTH.ultd [Ana Dzokic / Marc Neelen] with the theme *Archiphoenix: Faculties for Future*) based its program around the production of knowledge and experience gathered from architects on the topic of education in architecture. Through panel discussions and a speeddate-like lecture marathon, they generated an optimistic atmosphere in Giardini that a shift in paradigm is possible and that it is happening. The American selection *Out there: Positioning the Practice* gathered together for the first time architects from all over the US who work with communities and “alternatives” and who have never met in person until now; some of them didn’t even know about the works of the others. The selection in other national pavilions was more or less connected to the general theme of the Biennale and showed the general feeling that some changes in the perception of architecture and architects is happening, but that it is hard to put a finger on it. While some decided to go for glossy trends and tried to compete with design and extravagant structures (most frightening was the Russian Pavilion with its game of chess between Russian and World formalism, aspiring to show Russian supremacy), others searched for “alternatives” (Germany, Japan, Czech Republic) and some just decided to wait (Belgium, Serbia), relax and see what the future brings.

This year’s Biennale showed that, after all, this world has architects who admit that they don’t know the answers, but they at least know which questions to ask as they start searching for solutions.



Alejandro Aravena, *ELEMENTAL*, Architectural Biennale in Venice, 2008, photo: Dubravka Sekulić





Dnevnici 08

G.F&J.Ž

G.F&J.Z / download 08

20-2

Jutros se javio GSP. Ima dobre vijesti. Ljudi koji su vidjeli naš projekt *prepareing gallery* ponudili su nam novi projekt. Mogućnosti javnog prostora kao izvedbene platforme(?). Hm. Skeptičan sam. Nisam siguran je li ostalo slobodnog javnog prostora za bilo kakvu akciju.

Nisam pokazao skeptičnost. Kad netko nešto ponudi, treba se praviti da je sve u najboljem redu, odnosno da je javni prostor prepun neiskorištenih potencijala. Možda i jest.

Iza projekta stoji organizacija imenom EDA.

?(EAST DANCE ACADEMY)

Nisam siguran o kome se radi.

Ulagачi su stranci, čini se.

Najbolje od svega je to što je *prepareing gallery* bio sasvim spontan i neplaniran projekt.

Trebalo je očistiti galeriju i ja sam slučajno imao fotoaparat kod sebe. J. je napravila seriju fotografija, ja sam čistio.

Na fotografijama izgleda kao dugo planirana i do u detalje osmišljena akcija.

GALERIJA
NOVA

21-2

Još uvijek nije mi jasno zašto moramo voditi dnevnik?

Raspitati se što je s ugovorima? Bismo li trebali potpisati?

22-2

Javila se J. Predložila je da bismo možda mogli nešto napraviti s ovim ruševinama po gradu. Nemoguće ih je ne primijetiti, premda ih pokušavaju skrivati iza skela i reklama. Rušenje je počelo, ali nitko ne obraća pažnju.

Dok žvaču, građani gledaju u zemlju.

Pokušat ćemo pronaći slobodno mjesto u javnom prostoru koje bi bilo donekle relevantno, odnosno još dovoljno neiskorišteno. Neku rupu u javnom u koji bi se mogla ugurati neka akcija, ili ideja neke akcije, ili ideja.

Nije mi jasno što J. misli s tim ruševinama. Što napraviti? Jasno je da grad nestaje i topi se poput ledenjaka. O javnom prostoru da i ne govorim.

Više ga nema.

Svaki milimetar javnog prostora zakupljen je.

Tko je još dovoljno glup da se time bavi? Zašto smo ovo uopće i započeli?

Pokušavam vratiti film i shvatiti čija je ovo bila ideja?

Čija je bila ova preglupa ideja???

24-2

Nismo se ozbiljnije ni počeli baviti projektom, a jučer smo saznali da je tijekom sedamdesetih godina prošlog stoljeća grupa entuzijasta okupljena oko imena Grupa ~~na~~ na glavnom trgu (tada Trgu Republike) i nekim drugim mjestima održavala akcije, točnije, izložbe-akcije, kako su ih oni sami zvali. Još uvijek ne znamo imena svih članova. Za sada znamo da su članovi bili Mladen Stilinović i Vlado Martek. Fale nam ostala četiri. Navodno je Martek do nedavno svoj dnevni posao obavljao u knjižnici u Dubravi.

NJE GRUPA ŠEST NEGO
GRUPA
ŠESTORICE!

1-3

Skoro sam ostao bez fotoaparata. Ali kartice nemam. Nisam znao da je snimanje radnika dok izvide javne radove zabranjeno. J. je spasila stvar.

Moje su socijalne vještine snalaženja u takvoj situaciji ravne nuli.

Ja sam kreten.

Ne želim pisati o tome.

Karticu je skoro nemoguće nabaviti.

*...bilo uopće našta
nova kartica*

3-3

Predložio sam J. da se nađemo na glavnom trgu i pravimo se kao da smo na mjestu izvedbe. Da ga tretiramo kao mjesto akcije. Da se ponašamo kao oni koji izvide akciju. Da osvijestimo poziciju. Pomislio sam da bi nam to moglo pomoći u pronalaženju koncepta.

Našli smo se malo poslije podneva. Ovaj put radnika nije bilo. Nisu oni krivi. Samo obavljaju ono što im se naloži da obave. Nakon podneva trg je najnesigurnije mjesto za izvedbu i najbanalnije mjesto za život. Gužve su neopisive. Ljudi na ulazu u stanicu metroa gaze jedni po drugima. Preprodavači dilaju sve što čovjek poželjeti može. Samo trebaš pronaći pravog u tom kaosu. Na velikim ekranima postavljenim na pročelja zgrada prenose se zasjedanja državnih institucija. U pauzama na istim ekranima vrte se reklame. Zvuk je zastrašujući. Navečer osim tih televizora nema drugog svjetla. Ljudska lica obasjana nekim zastrašujućom zelenom nijansom.

Možda je osjećaj nesigurnosti ono što bi trebalo iskoristiti, pretvoriti u akciju.

Osjećaj nesigurnosti u javnom prostoru na podmaklom početku dvadeset i prvog stoljeća. Možda je to dobar naslov za projekt!!!

J. i ja smo stali na centralno mjesto gdje se nekad nalazila skulptura konjanika koju su maknuli prije desetak godina. S te točke uistinu se najbolje može pogledom obuhvatiti širina trga. Dok smo stajali, pored nas je prošla grupa članova okupljenih oko udruge za zaštitu životinja, njih dvadesetak. Pitao sam se koliko je ljudi potrebno da bi okupljanje imalo smisla. Bili su odjeveni u bijele kute s kirurškim maskama na licu. Nitko nije obraćao pažnju na njih. Jedan od njih izvikivao je nerazumijive rečenice koristeći megafon. Kretali su se ravnomjerno, grupirani u homogenu skupinu. Izrazi na licima otkrivali su odsutnost. Nosili su bijele transparente ispisane crnim kapitalom. Pomalo ukočeno i bez ikakvog cilja.

Za što se oni točno bore?

10-3

Razmišljao sam danas... uopće se ne mogu sjetiti gdje sam dočekao 2000. godinu! Hm.

(aj W)EK RAZMISLYAM...)

14-3

Javio se S.I. iz Beograda. Saznao je da je grupa šestorice u istom razdoblju radila i u Beogradu. Točnije, u SKC-u. Također, postoji i nešto tiskanog materijala. Navodno i cijela knjiga posvećena Marteku. Napisao ju je još devedesetih jedan beogradski teoretičar. Moram mu saznati ime. Trebalo bi je potražiti.

Osim toga, Mladen Stilinović je objavio popriličan broj samizdata.

17-3

Problem. J. i dalje vjeruje kako javni prostor još uvijek nije iskorišten i da postoje neotkriveni kapaciteti koje bi valjalo iskoristiti. J. kaže da oblik akcije nije pitanje prostora samog, već načina djelovanja. Time smo se uostalom obećali baviti u našem radu. Ja u to ne vjerujem. ~~On uvijek misli da je pravi ispravljač i da može ispraviti te vlastite akcije, a ne obmanjivati. Šteta postojati i biti obmanjiv.~~

Jučer sam okvirno pokušao napraviti inventar oglašivačkog prostora na glavnom trgu. Onda sam odustao i počeo bilježiti. Popis je poražavajući. Prilažem ga kao argument da je javni prostor postao samo njegov privid. Privid čega? Prostora?

Možda bi trebalo iskoristiti već gotove oblike oglasnog prostora?

TRAŽITI DOZVOLU? HM.

20-3

Ujutro me probudila detonacija. Čuo sam staklo kako se lomi. Rušili su negdje u blizini. Ujutro dignu u zrak, preko dana raščišćuju. Tempo kojim su počeli čistiti radnička naselja sjeveroistočno od rijeke upućuje na to da se tamo sprema nešto veliko.

Nitko nema pojma što.

Mjesto rušenja najprije ograde visokom ogradom, sakriju ga, a onda jednog jutra, objekta više nema.

2-4

Jasna javlja da u njenom kvartu nema vode. Nenajavljeno. Ljudi se bune. Ali u posljednje vrijeme sve manje. Naučili su improvizirati.

Gradonačelnik uvjerava da će ih to učiniti boljim građanima.

Nekima gradonačelnikova podrška znači više od tekuće vode.

Prijepodne sam izašao do mjesta jučerašnjeg rušenja. Pokušao sam fotografirati, ali je nervozan tip u svojoj košulji izletio iz nekog gotovo skrivenog kioska i rekao mi da je zabranjeno i fotografiranje i plakatiranje i svaki drugi zamislivi oblik bilo kakvog djelovanja. Može se proći pored. I može se osmotriti. Sve drugo je zabranjeno. Mirno sam se udaljio, bez protestiranja... još samo fali da mi uzmu i fotoaparat koji sam posudio od J.

Ispričao sam J. što se dogodilo.

~~On mi je rekao:~~

Rekla je da je upravo to paradigmatički primjer za ovo čime se bavimo.

Javno se počelo definirati kroz zabranu.

Svaka intencija kršenje je pravila.

Svako djelovanje treba pismeno dopuštenje.

Svako pismeno dopuštenje ima vrlo čvrsta uvjerenja zašto se nešto ne dopušta.

Eureka. Odjednom je postala potpuno svjesna svega što se događa. Ma bravo.

Učinilo mi se u jednom trenutku da je jedini preostali oblik djelovanja neki oblik anarhije čiste kao votka.

Ali to je smiješno i djetinjasto.

Saznao da je prema zakonu o javnom prostoru zabranjeno instaliranja bilo kakvog objekta (štanđ, stol, stolica, stalak) na duže od 3 (tri) minute, bez ranije izdanog dopuštenja. TRI minute. Sasvim dovoljno za blic-akciju.

Treba provjeriti detalje.

Ali da je apsurdno, jest.

**BLITZ-AKCIJA: MOŽDA JEDINA
KONSTRUKTIVNA 'IDEJA DO SADA'!**

7-4

Bio sam u knjižnici u Dubravi u potrazi za Martekom. Nisam ga našao, a žena za pultom nije mi znala reći ništa više od onoga što već znam. Da, radio je tu, ali ona ne zna da je gospodin Martek bio član bilo kakve umjetničke grupe. Zna da je pisao poeziju, ako na to mislim. Imaju nešto njegove poezije, želim li možda pogledati, ponudila je. Možda je otišao u slobodnjake... šteta, članovi su ga voljeli, zaključila je.

11-4

Na tragu razmišljanja od prije mjesec dana, došli smo o na ideju o unajmljivanju pozornice! Najveće koja bi se mogla postaviti na trgu. Pozornica toliko velika da ispunjava cijeli trg. Javni se prostor možda još može afirmirati ~~jedino ako ga se ne tretira kao javni?!~~

J. se raspituje o cijenama i mogućnostima. Radnici bi konstrukciju pozornice postavili na glavni trg. Ostavili bismo je da stoji. Samo tako. Prazna pozornica na ispražnjenom glavnom trgu. Možda bismo je ogradili, učinili nedostupnom. U nedoumici smo je li to bolje napraviti ljeti kad je grad prazan ili zimi kad je tek prividno pun. Ili je bolje to uopće ne napraviti i baviti se drugim stvarima. Nismo odlučili.

15-4

Mlada kunsthistoričarka I.P. otkrila nam je da su već i prije nas neki radili rekonstrukcije... naravno. Obećala je javiti se kad nešto skupi. Možda je i Grupa šestorice rekonstruirala nekog ili nešto.

18-4

Nedostaje nam entuzijazma. Buljim u jednu točku. Osjećam kao da postoji nešto što nas sustavno pokušava udaljiti od projekta i uvjeriti kako je besmisleno baviti se konceptom javnog prostora.

Jučer smo sjedili i listali papirnati imenik telefonskih brojeva. Otkako su telefonske i internet linije preopterećene i praktički neupotrebljive, i papirnato izdanje je korisno. J. je došla na ideju da pokušamo pronaći Šestoricu. Naravno da smo uspjeli. Jedan od šest ipak je dobar omjer.

Našli smo Stilinovića.

NIKADA VIŠE NEĆU NARUČITI KINESKU HRANU.

20-4

J. je telefonirala Stilinoviću.

Dogovorila je sastanak.

Primit će nas u svom stanu u sljedeći četvrtak u 10 ujutro.

24-4

Izgubili smo se na tražeći Stilinovićevu adresu. Nakon velikih urbanističkih zahvata istočni dio centra grada postao je neprepoznatljiv. Pročelja zgrada uglavnom su pokrivena velikim bildboardima s otisnutom propagandom. Na krovovima nakaradno strše konstrukcije koje nose svjetleće reklame. Noću ih je moguće vidjeti s udaljenosti od dvadeset kilometara.

Stilinović nas je čekao na vratima stana. Mršav tip ozbiljne face. Malo govori. Zidovi hodnika ispunjeni su knjigama. Uglavnom izdanja iz prošlog stoljeća. Ostatak stana pretvorio je u izlagački prostor za svoje radove. Potpuno je odustao od bilo kakvog oblika javnog predstavljanja. Pravi izložbe za uži krug prijatelja. J. je pitala može li razgovor snimati kamerom. Pristao je. Navodno je kavoman i strastveni pušač. Njegova žena donijela nam je kavu u divnim Hoffman šalicama. Odnosno samo Mladenu i meni. J ne pije kavu. Mislim da je već tu izgubila 10 bodova.

Stilinović je prilično stiliziran.

Pitali smo ga o sedamdesetima. Imao sam osjećaj da mu sve to malo ide na živce. Odgovori su bili šturi i bez želje za pripovijedanjem. Palio je cigaretu jednu za drugom. Kroz veliki prozor bez zavjesa mogli su se vidjeti krovovi kuća i vrhovi stabala.

Da, bili su na glavnom trgu, postoje fotografije i filmovi, ali slabo pamti. Kaže da je Martek taj koji sve to bolje pamti.

Ipak je otada prošlo, koliko... godina? Saznali smo imena ostale četvorice.

Boris Demur. Fedor Vučemilović. Željko Jerman. Sven Stilinović.

Također, dobili smo broj Vlade Marteka. Stanuje negdje u centru.

J. je obećala da će ga kontaktirati.

Kasnije smo shvatili da je snimljeno samo pola razgovora i to tako da ispitaniku nedostaje gornji dio glave. Vide se samo brkata usta koja govore i pravilnim razmacima uvlače dim. Sasvim neupotrebljiv materijal. Barem se činilo u prvom trenutku. Možda se ipak nešto može iskoristiti. Vidjet ćemo.

Važno!!

Stilinović nam je pokazao nekoliko sačuvanih brojeva časopisa Maj 75. Bio je to oblik samizdat novina koje su izašle u približno 20 brojeva i bile uređene tako da svaki od umjetnika ima po jednu stranicu. Osim grupe šestorice, sadržaju su pridonosili i gostujući umjetnici. Svidio nam se koncept takve, autorske vrste novina/magazin/časopisa.

Novine kao umjetnički rad, bez nakladničkog broja.

Svaki broj uredio bi netko od članova.

Predgovore je najčešće pisao Martek. Možda bi mogli napraviti nešto s tim? Rekonstrukcija? Časopis? Rekonstrukcija časopisa?

5-5

Jučer su za promet zatvorili bivšu Branimirovu ulicu. Dinamitom su rušili veliki kompleks Cinestar kina. Prestalo je biti isplativo, a prenamijena bi uvelike prelazila planirane troškove. Jeftinije je srušiti.

Za sada još nije sigurno što će se na tom mjestu graditi.

Niže u ulici još uvijek stoje ostaci polu-urušene tvornice Nada Dimić. Spomenik arhitekture industrijskog doba. Početkom 2000-tih postojao je projekt kojim se željelo usmjeriti pažnju na prazne i neiskorištene prostore u gradu i adaptirati ih za kulturne programe. Postojala je i lista tih objekata.

11/11/11

6

MAJ 75

MAJ 75
CONCEPT

Lista?!

Predložili uredniku da bismo radili rekonstrukciju časopisa. Po uzoru na Maj

75.

Može.

9-5

J. se javila Marteku. Pristao je sresti se s nama na jedinom mjestu u gradu gdje te čuvari ne pregledavaju na ulazu. Napomenuo je da nema previše vremena jer da mu je tog dana rođendan. Sastanak je u 10 sati.

13-5

Zbog gužve u podzemnoj, kasnio sam na dogovor s Martekom. J. je čekala ispred Kluba za kulturnu dekontaminaciju, nekadašnjeg kluba knjige. Nije se odvažila na prepoznavanje. Mislila je da ću ja biti sigurniji u prepoznavanju.

Odmah sam ga ~~našao~~. Martek je sjedio lijevo od ulaza.

Donijeli smo mu buket ivančica koje sam kupio od preprodavača. Jedva sam ih našao.

Iznenadio se cvijeću.

J. je opet snimala.

Izložili smo mu ukratko o čemu razmišljamo i što nam je ideja rada.

Slušajući ga kako govori o sedamdesetima, dobio sam dojam da je stvar oko grupe šesterice bila prilično jasno i detaljno planirana, premda to na prvi pogled ne mora izgledati tako.

Revolt spram političkog sistema bio je osnovni pokretač akcija. Umjetnost kao simptom sistema, odnosno, kontra-simptom.

Javni prostor bio je tada nešto drugo. Dovoljno neiskorišten da može poslužiti svrsi, rekao je Martek.

Kao i koncept duge kose na muškim glavama.

Krajem devedesetih, na neku od okruglih godišnjica izdana je velika popratna monografija uz izložbu o radu grupe s detaljno popisanim izložbama-akcijama, radovima i sadržajima časopisa Maj 75. Priličan broj fotografija. Izvrсни tekstovi desetak autora. Moramo nabaviti.

15-5

Nakon sastanka s Martekom opet nemamo ništa.

Kontekst je jasan.

O vremenu znamo sve.

O politici manje, ali dovoljno.

Skupljamo podatke koje je prije nas već netko sakupio. Osjećaj da smo stalno korak u nazad.

Do trenutka kad shvatimo što želimo, tema javnog prostora više nam se ni na koji način neće činiti važnom.

Počele su noćne redukcije struje. Skoro pa nenajavljeno. O tome su nešto govorili u periodu kad je cijena nafte narasla skoro 100%. Grad je u mraku. Svijetle samo neonske reklame onih kojima ne mogu isključiti struju jer su prebogat. S prozora svake večeri gledam na najveće slovo T magenta boje koje je ljudsko oko ikad vidjelo.

Gledano s visine, grad se mora činiti kao lunapark usred pustinje.
Mislim da je sljedeći korak objava policijskog sata. I strogo kažnjavanje onih koji ga se neće pridržavati.

16-5

Srezali nam budžet. Jupi.

18-5

Danas je padala kiša. Bolje je ne izlaziti tko ne mora. Vode ima do koljena, ulice su blatne, s neuređenih krovova kaplje po glavama pješaka. Dogovorio sam s J. da se nađemo na trgu u nadi da će biti prazniji no što je za dana kad kiša ne pada. Prevario sam se. Trg je opet bio pun. Napravili smo nekoliko snimaka trga sa svih rubnih točaka. Nitko se nije bunio. Fotografije su prilično uspjele. Mjesto izgleda kao da se oporavlja nakon velike katastrofe. Samo nedostaju rupe u zemlji iz kojih izlaze dim i para.

Grupa turista...

22-5

~~Pr...~~ filozof!! Ako bolje analiziram materijale koje imam, dolazim do zaključka da se kod grupe 6 akcija ostvarivala kroz retoriku, kao oblik neke uprizorene argumentacije nekog ranije izvedenog rada. Tako nešto. Koristili su se retorikom u svrhu svojevrsne demonstracije vlastitog rada, koncepta, konteksta.

To mi se sviđa.

Ali što da mi napravimo s tim??

Osim toga, našao sam citat; uz sam čin ispisivanja teksta kao postupak izvedbenog, Martekov govorni iskaz postaje temeljni element predstavljačkog...

Znači li to da govor više nije samo govor?

I ako znači, što to znači?

Detaljnije se bavim materijalima.

29-5

U monografiji koju smo dobili od Stilinovića našli smo popis svih izložbi akcija koje je šesterka izvela između 1975-1979. Prema njima ćemo napraviti skriptove po uzoru na fluksusove – to će nam biti baza od koje ćemo krenuti u rekonstrukciju... Nadam se uspješnu...

Konačno mi se čini da smo na dobrom putu

7-6

Grupa Grupa šesterica predložila je nadila književnu, teorijsku, filozofsku analizu svojih izloženih radova; pjesme, slike, fotografije, koje ostvaruju izvedbeno, akcijom čin, govornik, govorni iskaz, eksplicitno postojanje, kao u slučaju izložbe akcije u prostorijama Hrvatske u Zagrebu 07.12.1977; "NAMJERA OVE IZLOŽBE-AKCIJE JE DA GLEDAOCI (AKO ŽELE) RAZGOVARAJU S AUTORIMA KOJI SU PRISUTNI".

15-6

*PREVIŠE
EKSPLICITNO!*

A
Prebaciti pažnju s općih mjesta javnog prostora na njegove rubne dijelove, što god to značilo. Gdje je granica na kojoj je iznenađenje još uvijek moguće? Granica na kojoj postoji interes?

Jasna javlja da čita Groysa. I da je to ono što nam treba... Nešto o dokumentiranju kao umjetničkom postupku... ili slično.

GROYS; UČINITI STVARI VIDLJIVIMA

20-6

Šestorka se 81 već raspada. I svaki od članova ide svojim putem. Javni prostor možda se baš tad počinje mijenjati? Ili je to još uvijek prerano? Da, možda ipak malo kasnije.

Krajem osamdesetih. Početkom devedesetih.

Onda je rat, pa je situacija pomaknuta... javni prostor iskorišten za obrambenu-ratnu propagandu. To se i ne računa. Izvanredna situacija.

Nakon toga hiper-inflacija i hiper-kapitalizacija.

Pa potpuni raspad sistema.

Pa pobune.

Pa rušenja.

1-7

Čini mi se relevantnim prisutnost članova grupe šestorice na mjestu izvođenja rada i nakon što je sam proces rada završen. Na primjer, Martekovo pozicioniranje uz rad dogovorni je koncept još od njihove zajedničke izložbe u Galeriji Nova kad su za vrijeme trajanja izložbe sva šestorica svakodnevno po osam sati (radno vrijeme ondašnjeg radnika) stajali u galeriji svaki pored svojeg rada čekajući posjetitelje i bivajući na usluzi, objašnjavajući koncept svog izloženog rada. Čini mi se da su tu bitne dvije stvari...

~~Najprije je bivanje umjetnika/autora in situ, u samoj galeriji, od location pokušaj postojenja s izloženim vlastitim radom i neka vrsta manifestne borbe za vlastiti rad unutar grupe kao umjetničkog entiteta s kojim osim umjetničkih dijeli sklonosti i prema specifičnom načinu života, mišljenja i ponašanja. Drugo, i meni zanimljivije tumačenje je ono prema kojem umjetnik zauzima mjesto pored svog rada kako bi pasivnu konvenciju izlaganja prema potrebi dekontekstualizirao i preko vlastite osobe autora proširio u izvedbeni čin, odnosno kako bi sliku, fotografiju ili instalaciju preveo u oblik verbalnog koda, i u kontekstu galerijskog prostora ostvario neku vrstu ne izložbe/akcije već izvedbe/akcije.~~

Jasna kaže da je to navučeno. Meni se čini sasvim jasnim.

4-7

~~Uz pomoć svoje koncepcije~~

10-7

Nije se toliko promijenio javni prostor koliko se promijenila percepcija građana prema javnom prostoru. Odnosno, potreba pojedinca za javnim prostorom usmjerena je ka njegovom privatiziranom dijelu.

Javno je zakupljeno, isparcelirano, označeno logom i nudi uslugu ili robu.

Možda je privatizirano javno novo mjesto za akciju??

LOGO! promjena 1960!

17-7

Postavili su skele za veliko rušenje na Cvjetnom trgu. Kao da nikada nije bilo svih onih protesta... skoro pa su zgradili ulicu. Može se prići tek uskim prolazom.

Kopaju devet katova duboko... Koliko je to devet katova?

Prije par dana nekom je prolazniku nešto palo na glavu.

Kao opomena. I opet ništa.

Guaba

22-7

Napravio sam nekoliko skica vezanih uz glavni trg.

J. pita koja je naša uloga u ovom vremenu? Jesmo li mi umjetnici? Što radimo? Za koga? I je li to opasno?

Rekao sam joj da smo mi kulturni radnici.

Nije bila presretna odgovorom.

Uglavnom postavlja suvišna pitanja na koja ja ne znam odgovor.

Prije par dana pitala me mislim li da ćemo uspjeti pokriti sve rupe koje bi se mogle pojaviti u radu na projektu.

Nemam pojma, odgovorio sam.

Što da joj kažem?

Ne mislim.

1
2
3
4
5
6
7
8
9

24-7

Zvao GSP. Dužni smo barem ukratko predstaviti projekt i fazu do koje smo stigli. Prva srijeda u kolovozu u prostorima GDU-a. J. i ja počeli smo režati jedno na drugo u panici da nećemo imati što predstaviti.

Onda sam ja smirio situaciju.

Brojanje do 10 i slične metode. I kad misliš da neće upaliti, upali.

Nešto ćemo smisliti.

3-8

Ponovo su se vratile vrućine. Na prezentaciju nam je došlo dvoje ljudi. Prijetili. I tip koji se upucava Jasni. Izdržao je snimku mog bučnjenja do kraja i još je pohvalio. Nemoguće. Ima vlastite interese.

Malo sam pogledao kako to izgleda.

Snimili smo se u improviziranim uvjetima malom kamerom. Fluxusevcima je snimka predavanja bila jedan od oblika akcija. Da. Naše nije bilo loše. Samo što ja izgledam kao kreten koji se pravi da ne čita a zapravo čita s papira na koljenima. Moram poraditi na tome.

~~Vino nije bilo loše~~

6-8

~~Retorika~~ Retorika kojom se šestorka koristila u svojim akcijama nije ograničena samo na namjeru da se govornim iskazom nekoga u nešto uvjeri, da se manipulira, već je to metoda angažmana, odnosno mogućnosti da se ostvari dijalog, rasprava na temu izloženog koncepta, pri čemu sveukupni koncept rada neizostavno stremlji k ideji uspostavljanja neke vrste razumijevanja između umjetničke prakse i javnog?

Ali kako to povezati s današnjom situacijom?!

Već drugi dan zovem J. ali se ne javlja?! Nismo se čuli od prezentacije.
Nije rekla da putuje.

10-9

projekt prebačen na početak listopada.

13-10

Studen i kao krajnji termin za projekt.

6-12

Ništa do kraja prosinca.

+

Gradske vlasti odbile prijedlog/intervenciju K... L... da u sklopu
OPERACIJE GRAD reklame na istočnom pročelju glavnog gradskog trga
prekrije crnom tkaninom. U listopadu ove godine zagrebačke gradske vlasti
dale su preporuku i lokacijsku dozvolu, a većina zakupaca reklamnog prostora
svoju suglasnost, samo nekoliko dana prije nego što su ti simboli ekonomskog
napretka trebali biti "zavijeni u crno", Grad mijenja svoju odluku. Prema
riječima K... L..., "isključivo zbog lobiranja na najvišim instancama"
(Jutarnji list 5-12).

KAKO BI OVO MOGLI NAZVATI?











veljača

Službeno je. Dobili smo narudžbu.

Treba napraviti nešto kao hommage nekom starom umjetničkom izvedbenom pokretu. Službeno se to zove rekonstrukcija.

Rekonstruira se povijest koja nam nedostaje. G. kaže da je to hegelovski. Ja mislim da sere.

Ja mislim da je to samo novo ime za očuvanje nacionalne baštine... ali sretna sam zapravo da je nakon papira i plastike ponovo došlo na red i recikliranje umjetnosti.

Nismo sigurni zašto su baš nas uzeli za to. Iza sebe imamo tek polovicu projekta i ne baš impozantne ~~biografije~~ ^{ideje}. G. kaže da je osim nestašice plina i nestašica umjetnika, i misli da bi trebali potpisati ugovor. Meni je već sumnjivo to da nas traže da vodimo dnevnik rada na projektu... kao da smo na praksi.

Ali barem sami biramo na čemu radimo i kako. Samo moramo paziti na autorska prava.

Jebeni parking je opet poskupio.

veljača

Istražujemo.

Ubija me u pojam rečenica *Nekad su stvari bile drugačije*.

Sadašnjost kao da automatski postaje pejorativan pojam. Ima čak i grafit *Ni bureci više nisu kao što su nekad bili*.

Bureci...

Ovo je teže nego što smo mislili. Materijala ima, navodno, ali je nemoguće do njega doći. Povijest zbilja nedostaje. Utješno je znati da su i nekada prije ljudi bili umjetnici. To je zapravo i sasvim logično, ali nekako se danas čovjek zaboravi. Pokušavamo skužiti hoćemo li prema toj prošlosti biti afirmativni ili kritički, ili kritičko afirmativni. Ali prvo moramo znati nešto više... za Nacionalnu i dalje treba dozvola.

Saznali smo da nismo jedini koji radimo na toj rekonstrukciji. Trebali bi se koordinirati s drugima, ali ne znamo tko su oni.

Meni još uvijek nije skroz jasno šta točno mi radimo.

Rekonstrukcija, revival, remake, remix... čini mi se da se sve svodi na istu stvar? G. kaže da se prestanem opterećivati imenima i počnem baviti bitnim. Ja mislim da su imena bitna. Ipak nećemo potpisati ugovor.

veljača

Agrh.

veljača

Imamo nešto. Možda. Grupa šestorice autora. Prošle sedamdesete. Gerilski raspoređeni. Dosta politički kritični... dok se to još moglo biti, u socijalizmu.

Radili su tzv. izložbe-akcije, neke genijalne stvari. U javnim prostorima, urbanim prostorima. Sve je bilo lo-fi, ručni rad. Old school konceptuala. Njih šest skupa ali ne i zajedno. Ili obrnuto. Uglavnom, to je sve što znamo za sada, našli smo u

19. 2. 1999. godine
MONTENEGRO

nekom časopisu. Nije bilo fotografija, ali zamišljam ih duge kose...

Preko njih otkrili smo i druge, ali zaboravila sam imena. Idemo s njima, vrijeme curi... Dobra stvar je da se nekad oko autorskih prava nitko nije brinuo...

MI BI SE MOŽDA TRGAM
LOPYETTAT?

veljača

Napravili smo mapu grada prema šestorici. (Još nismo sigurni jesu li se zvali šestorka ili šestorica... G. opet kaže da se zamaram nebitnim.) Punktirali mjesta gdje su djelovali... imali su dosta široko područje borbe.

Neka mjesta više ne postoje, za neka nismo čuli... uglavnom su to bili trgovi i ulice. Tu i tamo galerija koje više nema, fakultet koji je preseljen.

Počet ćemo s onim što poznajemo. Sutra idemo na Trg. Mislim, svaki dan idemo na Trg... ali sutra idemo u potragu za trgovima šestorke (ili šestorice).

Nisam sigurna da trebamo početi od toposa... ali u onom časopisu je pisalo da je to jedna od glavnih determinanti njihovog rada. A drugog i nemamo...

ožujak

Fotkali smo danas radove na Trgu. Na to smo skroz zaboravili... dodaju još plazmi na južni dio.

G. je ostao bez aparata, zapravo samo bez kartice. Ali skoro je ostao i bez ostalog. Radnici su se počeli buniti.

Zabranjeno ih je slikati na radu, kažu. Počeli su biti neugodni, pitati gdje nam je dozvola, vrijeđati nam majke. G. je nastavio slikati. Onda su nas tražili novce, kao da već nisu plaćeni za izvođenje radova.

Nevolja je bila u tome što je G. nastavio slikati i molio ih da se nasmiješe. Onda su mu uzeli aparat. Na licu mjesta iz njega su izvadili karticu i smrvili ju pod nekim ogromnim pneumatskim čekićem. Mislim da smo made their day.

G. svejedno inzistira da ponovo odemo tamo.

Treba provjeriti zakonske postavke. Može li se nekoga slikati na ulici bez njegova pristanka? A na trgu? A dok spava?

Došla je poruka od Y. *You're my favorite work of art.* Hm.

MISUM
AS SO
AND
MIX
DOING
?

ožujak

Nona mi je pričala, dok je bila živa, da su nekad Savu prelazili na splavi. Ona je bila još djevojčica i onda bi bacala ljubičice u rijeku. Na mjestu Novog Zagreba bila je ogromna poljana. Tamo bi ih nabrala. Živjeli su preko puta bivšeg stadiona na Trešnjevci. Nije bilo tramvaja, podzemne ni auta. Svugdje su išli pješke. Sljeme je zapravo bila šuma. A preko Glavnog trga, dolje desno, tekao je potok.

Opet poetiziram.

Čini mi se...

Mozaik se pomalo slaže, punimo listu izložbi akcija... moja omiljena - *Ometanje umjetnika u radu.*

IF WE MY WARRIED
ROCKS INSTEAD OF
CAMERAS WE'D WORK
LIKE REVOLUTIONARIES

ožujak

Javni prostor je zatvoreni prostor namijenjen skupnom boravku ljudi, a obuhvaća prostore u građevinama u kojima se obavljaju djelatnosti iz područja zdravstva, dječje i socijalne zaštite, odgoja i obrazovanja, trgovine, športa i rekreacije, ugostiteljstva, kulture i umjetnosti, prometa, uključujući čekaonice, prostorije za sastanke, sve dvorane za okupljanje ljudi, gledališta, javna prometna sredstva, dizala i kabine žičare.

Na tragu smo neke ideje, da otvorimo

www.rekonstrukcijagrupesestoriceautora.hr web, da to bude naš današnji javni prostor u kojem ćemo izvoditi mikro akcije, mikro izložbe.

Htjeli bi da web komentira povijesnu, političku i ekonomsku dimenziju javne lokacije na kojoj se nalazi, simbolizirajući novo doba vladavine velikih korporacija u nadnacionalnom potrošačkom društvu. To je ono što je šestorka radila u socijalizmu. Komentirali su povijesnu, političku i ekonomsku dimenziju javnih lokacija na kojima su djelovali.

Možda bi zapravo neke hakerske akcije, bez adrese, bile primjerenije i bliže njihovoj ideji. G. kaže da pozna nekog hakera.

a da jednostavno otvorimo facebook!

ožujak

Treba relativizirati mogućnost interpretacije.

ožujak

Našla sam u nekoj bilježnici ovaj davni citat: *Globalnom medijskom tržištu nedostaje povijesno pamćenje koje bi mu omogućilo usporedbu prošlosti sa sadašnjošću.* Ne znam zašto sam ga zapisala ni kada... ali čini mi se da bi ga mogli iskoristiti.

G. kaže da je to normalno, da namjerno manipuliraju prošlošću. *Tko*, pitam ga? *Oni*, kaže i pokazuje prstom gore. Znam da iznad njega živi bivši vojni profiter. Sumnjam da misli na njega.



travanj

Opet je nestalo vode.

Pričala sam s tatom o projektu. On kaže da pazimo da ne upadnemo u neki loši klišeji postapokaliptičnih filmova. Kad sam mu ukratko prepričala o šestorki to mu je bilo simpatično... a onda je zaključio da danas svaki marketinški stručnjak primjenjuje jednake strategije koje su oni nekad koristili. Samo s drukčijim ciljevima.

Strategije su iste, dakle samo su ideje iza toga drukčije.

Pitao me zašto se s tim uopće bavim kad imam posao. On bi radije da ja postanem jedan od onih marketinških stručnjaka.

G. postaje opsjednut rušenjima, žao mi je što sam to uopće i spominjala.

travanj

ZA ŠESTORICU ZAMENI ZA NAS NISAM
SIGURNA DA VI SMO UBRILJA NAIVNI
ILI SE SAMO PRUVIMO

Kasnimo. Od gore nas pritišću s rokovima a mi zapravo nemamo još ništa. Izvlačimo se na loše dostupne podatke. Osjećaj da smo si zadali preveliki komad torte. Čokoladne. A da jednostavno kažemo da nam je pas pojeo projekt?

PRU TREBA MZAVIT PŠA!

travanj

Dobre vijesti. Danas smo ručali kod G. Dok smo tražili u imeniku neki take away sjetili smo se i probali pronaći članove šestorke.

I pronašli smo ih dvoje... probat ćemo s njima. Zapravo su nam čitavo vrijeme bili na dohvata ruke. Naručili smo kinesko.

travanj

Pozornice su sastavljene modulima od pocinčanog čelika, dimenzije 2 x 2 m. Visine idu od 30 cm do 225 cm. Podij je sastavljen od jelovih troslojnih panela, čvrstih spojeva otpornih na vodu i kemikalije i potpuno su obojani. Takve karakteristike jamče maksimalnu izdržljivost i neizobličavanje. Pozornice su atestirane na izdržljivost od 600 kg/m². Ograde i stepenice mogu se priključiti na svaki modul. Njihove tehničke karakteristike omogućuju korištenje u otvorenim kao i u zatvorenim prostorima.

travanj

Umjesto pasa, ljudi su nekad šetali svoju umjetnost.

travanj

Bili smo danas kod Stilinovića starijeg (u šestorki je bio i njegov mlađi brat, ali njega nema u imeniku). Možda bi se i njemu trebali javiti. Stilinovićeve žena spremila nam je čaj. Oni su pretvorili stan u galeriju. Nisam sigurna da je to legalno?!

Uglavnom je G. razgovarao s njim, ja sam snimala. Nisam baš slušala, jer znam da sve imamo na kartici. Slušat ću kasnije. Zanimalo me kako im izgleda toalet. Na putu do toaleta skoro sam ugazila u kutiju crvene.

Bitno je ovo: izdavali su i časopis, samizdat A4, zvao se Maj 75. Možda bi se to moglo spojiti. S čime?

Pokazao nam je nekoliko primjeraka. Zbilja izgleda kao dokument nekog drugog vremena. Mislim da nam je to bolja opcija od weba... časopis ima teksturu, svi ekrani su glatki.

travanj

Nikad nećemo dobiti dozvolu za pozornicu, čitamo zakone, ali ne kužimo ništa.

G. se ljuti jer nisam koncentrirana. Kaže da mu sjebam koncepciju. Taman kad želi nešto krenuti raditi ja upadnem u neku digresiju i smetam ga.

Pitam se da li se šestorka svadala?

Sastanak s Martekom sljedeći tjedan.

*~~PRU TREBA MZAVIT PŠA!~~ SKUPNOST SU FLAKERE IZ SANDAČA I ONDA
IČ ISTRJATI NITKO PRED NOSTA ČETIRI DOPLO?*

281 158

svibanj

Društvena proizvodnja umjetnosti može se ispravno shvatiti samo na razini političke ekonomije kulturalne produkcije.

svibanj

Na putu k Marteku morali smo skroz nekim okolnim putem jer su posvuda u njegovom kvartu skele i zabranjeno je hodati pločnikom. Sve je puno prašine, došli smo potpuno bijeli, kao dva anđela.

Ja sam opet snimala, oni su pričali. Super neki čovjek.

Puno smo saznali, o vremenu, o ljudima, o prostoru, riječima...

Pitali smo A danas? Ali nije ništa odgovorio.

Kaže da nikad nisu radove puštali same, to mi se sviđa. Ne kao čuvari, nego kao... kaže i da nisu tada mislili o poslije, tj. o danas.

~~Na odhodu nam je rekao~~ Čitajte, djeco, čitajte.

svibanj

Bili smo na sastanku. Srezali nam budžet. Kako da čovjek zadrži kredibilitet kad ovisi o instituciji?

Uglavnom, ne idemo kao zaseban časopis, nego kao prilog. Ništa od fotografija u boji. O uvezu još pregovaramo. Reklame će navodno biti samo u prvom dijelu. Navodno je distribucija bolja...

Kad smo izašli sa sastanka, skužila sam da su mi ponovo ukrali stražnje gume s auta.

svibanj

Shopping centar. Ljubazno osoblje, preko tisuću šarenih artikala, niske cijene. Sve na jednom mjestu. Idealno mjesto za vašu izvedbu.

lipanj

Nabavili smo snimke izložbi-akcija na mom bivšem poslu. Na VHS-u. Jedva. Odnijeli smo onom stričeku u arhivi dvije boce vina. Moj brat navodno u podrumu čuva neki stari VHS player. Dopremit će ga kod mene za vikend. Ipak se nešto kreće...

Ali mislim da smo već iznevjerili šestorku... zapravo, čim smo krenuli s istraživanjem. Oni nisu nikad ništa istraživali. To je super bilo kod njih, kako su nastojali izbjegavati finalne objekte, izbjegavati kraj. Kao da su se uvijek i ponovo vraćali u fazu produkcije. I puno su se bavili trošenjem, to mi se sviđa. A mi se zapravo samo pravimo spontani...

G. kaže da nije bitno što se meni sviđa nego što se može rekonstruirati. Možda bi i nas trebalo biti šest, a ne samo dvoje?

Y. ipak ne dolazi, nije dobio vizu.

PITAO ME DA LI MI JE ŽAO JTA NEĆU BILU PRAVIL.

lipanj

Izgubio se zvuk na snimkama. Slika je crno bijela.

SKINI
TRACI
ARTIKAL
MP3

SVAKO
UZIMA JE PISANJE

U RUKU
JIN JE
PARTITURA

ostojali stativi.

ko iskustvo umjetnosti na cesti?
reba zajedničko iskustvo umjetnosti?
iskustvo umjetnosti?
e nazivati publikom?
vati umjetnikom?
i socijalne koreografije. Ja mislim da
tura, odnosno njen after effect.

...ja konceptualizacije.

kazmišljamo ovako – uzeti opise izložbi-akcija, prepisati ih u
današnje vrijeme, prilagoditi, prevesti, rekonstruirati.
Napraviti kratke upute za izvedbu (ipak, još nismo sigurni da
izlazimo na ulice...). Nije naša ideja, ali dobro zvuči... Kao
neka partitura koju izvadiš, izvedeš, ideš dalje.
Opet iznevjerujemo šestorku... naša uloga bila bi uloga
kustosa/redatelja/naručitelja. Tri institucije protiv kojih su
se oni borili. Ok, nisu se borili, ali su djelovali protiv
svega toga.

A kako bilo kakva naša anti-pozicija danas može biti legitimna
kad smo mi plaćenici. To bi bilo kao da su oni imali iskaznicu
KP-a.

srpanj

Jedan od oblika otpora je socijalizacija koja podsjeća na
staro vrijeme.

srpanj

G. kaže da bi možda trebali krenuti u intimno ispisivanje
grada, da je to jedino što danas još preostaje.

Nije mi jasno što točno misli.

Prostor uvijek stvara cirkuliranje kapitala i uvijek je
podređen nevidljivim crtama razgraničenja koje određuju što je
uključeno, a što nije.

Gdje je tu mjesto intimnom?

Razmisliti: nastajanje-kao-rad umjesto rad-kao-nastajanje.

Working process umjesto work-in-process.

Working progress umjesto work-in-progress.

WTF KAO UMJETNIK TREBA

srpanj

Ideja s majicama je propala. Već naime postoje majice na
kojima piše *majica* (postoji naravno i nepismena varijanta
majca). Već postoji sve.

Možda samo treba biti malo radikalniji...

Nešto kao... čovjek kao Sobottin atlas anatomije. Na svakom
dijelu tijela istetovirano ime tog dijela tijela. Prst na
prstu, lakat na laktu, srce na srcu.

Možda stvarno treba početi ispočetka...)

NA SRCE SE IZAKO PITTA
MOŽE NAPISATI

Ili... unajmiti sve projektore u gradu i projicirati na zgrade
Ovo nije moje. Mislim da taj duh odgovara današnjici, kao što
je romantični *Ovo je moje* odgovarao ondašnjici.

G. je negdje našao ovo:

*Javnost nije fizički prostor, nije lokacija održavanja,
javnost je prije svega politički prostor. Javnost se uvijek
iznova proizvodi onda – i uvijek nanovo – u trenutku konflikta
i rasprave; tamo gdje je konflikt, ili točnije: antagonizam,
tamo je i javnost, a gdje konflikt nestaje, nestaje i javnost
zajedno s njim.*

To mu je primjer socijalne koreografije na djelu. Ja se ne
slažem.

MISLIM MEMU JE SV PRIMER SOCIJALNE KOREOGRAFIJE

srpanj

~~Prezentacija je bila katastrofa. Hvala bogu na vinu. Osim onih
koju su bili dužni pojaviti se, plus dva naša cimera, nikog
drugog nije bilo. U sobi do održavao se neki sastanak plesača.
Nitko nije pokazao interes.~~

~~za koga mi ovo radimo?~~

BO DA SMO MI POKAZALI
INTERES ZA NIK!

kolovoz

Radili su i stvari kao *Pomicanje položaja šljunka*, na moru.
Danas se šljunkom više nitko ne igra, ne u tako malim
količinama... a ako ga se pomiče, koriste se bageri.

kolovoz

Umjetnička dokumentacija bilo da je stvarna ili fiktivna u
prvom je redu priča i na taj način evocira neponovljivost
živog vremena.

kolovoz

Mislim da nam nedostaje entuzijazma. *Sada sam sigurna.*



What To Affirm? What To Perform?
A cooperation of Allianz Kulturstiftung, Centre for Drama Art Zagreb,
Centrul Național al Dansului București Bucharest, Maska Ljubljana and Tanzquartier Wien.
www.allianz-kulturstiftung.de

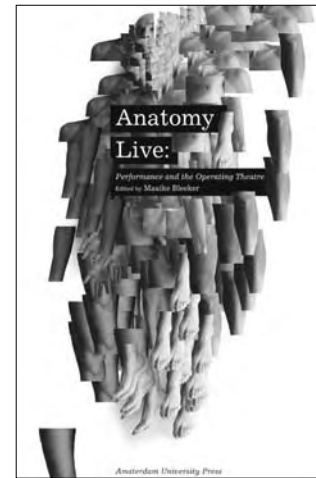


Postmortalni realizam mikroskopske razine

Suzana Marjanić

Krenimo u ovaj *postmortalni realizam mikroskopske razine* podacima o ljudskom tijelu koje u svojoj knjizi *Govor tijela: priručnik o ljudskoj vrsti* (1985) uvodi zoolog Desmond Morris. Dakle, ljudsko se tijelo sastoji od kostura s 208 kostiju, što ukupno teži oko 9 kg; ima više od 600 mišića, koji čine približno 34-45 posto cjelokupne težine tijela; krvni sistem sadrži od 5 do 7 litara krvi, koju tjera srce što bi za života svojim radom podiglo predmet težine jedne tone 150 milja uvis...

Dakle, nakon Drugog svjetskog rata, kako je to utvrdila Karen Ingham u svome članku "The Anatomy Lesson of Professor Moxham" u zborniku *Anatomy Live: Performance and the Operating Theatre* (2008), što ga ovdje u kratkim i *secirajućim* crtama prikazujemo, umjetnici su počeli napuštati tradicionalne umjetničke forme poput figurativnog slikarstva i crteža, i to u korist apstrakcije i novih formi moderne umjetnosti. Upravo knjiga *The Artist's Body* (2000) Tracey Warr i Amelie Jones svjedoči na koje načine moderni i suvremeni umjetnici koriste tijelo kao sredstvo prakse; tijelo se, dakle, više ne rabi samo kao sadržaj rada već i kao platno, kist, okvir i platforma. Kada su se pojavile medicinske slikovne tehnologije kao što su MRI i CAT skeniranje te skenirajuća elektronska mikroskopija (navedimo ukratko da se skenirajuća elektronska mikroskopija opisuje kao tehnika koja ostvaruje dojam dubine u promatranju prikazanih bioloških struktura), umjetnici su bili privučeni ovim novim formama tjelesne apstrakcije. Tako se povijesni odnos umjetnika prema nagosti transformirao u apsolutnu fascinaciju tijelom, i to posebice medicinskim i postmortalnim tijelom. Npr. Maura Flannery ("Images of the Cell in Twentieth-Century Art and Science", *Leonardo*, Vol. 31, No. 3, 1998) navedeno komentira tvrdnjom kako je ironija da su umjetnici 20. stoljeća odustajanjem od realizma posegnuli za elementima jednog drugog realizma – realizma mikroskopske razine anatomske-kliničke dvorane (*anatomy-clinical theatre*). Riječ je o *sciart* suradnji koja danas istinski općinjava brojne umjetnike/ce tog mikroskopskog realizma. Kako ističe Hans-Thies Lehmann, potpuno jednak pomak prema realizmu tijela moguće je zapaziti u konceptu postdramskog kazališta: naime, novo se kazalište nakon moderne kreće putem koji vodi od apstrakcije prema atrakciji. Njegovim riječima, prije moderne tjelesnost je bila istaknuti predmet samo u iznimnim slučajevima koji su potvrđivali pravilo njegova diskurzivnog isključivanja: npr. falus antičke komedije, Filoktetova bolna rana, muke i paklenske boli u kršćanskom kazalištu, Gloucesterova grba, Woyzeckova bolest...



Anatomy Live: Performance and the Operating Theatre, ur. Maaïke Bleeker, Amsterdam University Press 2008.

Teorijsko seciranje anatomskega kazališta (dvorane)

Zadržimo se ukratko na spomenutom članku Karen Ingham "The Anatomy Lesson of Professor Moxham", koja ističe kako suradnja između umjetnika i znanstvenika može revitalizirati alegorijske potencijale anatomske umjetnosti (*anatomy-art*). Riječ je o teoretičarki i umjetnici koja intervencije provodi u dvoranama za disekcije, u anatomske muzejima, u bolničkim dvoranama za operacije kao i medicinskim istraživačkim laboratorijima. Tako se u spomenutom članku zadržava na svome radu "The Anatomy Lesson of Professor Bernard Moxham" kao primjerku vlastite znanstveno-umjetničke prakse koji polazi od Rembrandtove slike *Dr. Nicolaes Tulp pokazuje anatomiju ruke* (1632), s naglaskom na oguljenu ruku (riječ je o tijelu pogubljenoga *zločinca* Arisa Kindta na Rembrandtovo slici), koja je *sada* učinjena pikselima a ne više bojom kao što je to, naravno, činio Rembrandt.

Maaïke Bleeker se kao uvodničar zbornika zadržava na članku "'Who Were You': The Visible and the Visceral" Iana Maxwella koji kritički secira projekt, televizijsku seriju *Anatomy for Beginners* Gunthera von Hagensa, a koji je sâm upisuje u povijest renesansnih dvorana za seciranje, te ističe kako Gunther von Hagens tvrdi da su povijesni anatomici u kasnom srednjem vijeku kao i u ranoj renesansi bili svjesni moći estetskog. Naime, anatomici toga doba nisu samo izvodili disekcije u dekoriranim operacijskim salama nego su i surađivali s umjetnicima koji su prikazivali njihove satove anatomije kao i slike i atlase kojima su demonstrirali anatomske razumijevanje ljudskoga tijela. Inače, istaknimo da su Leonardove anatomske studije, koje su bile utemeljene na stvarnim obdukcijama ljudskih tijela, stoljećima slovile kao najtočniji anatomske prikazi. Međutim, s vremenom je nastao rascjep između znanosti i umjetnosti, te je medicina postala više *objektivna*, a manje očarana moćima estetskog učinka. Kako često sâm ističe, Gunther von Hagens upravo izložbom *Body Worlds* nastoji ostvariti povratak ujedinjenja znanosti i umjetnosti koja je prvotno, prema njegovu mišljenju, funkcionirala u dvoranama za anatomiju. Poznato je da je Gunther von Hagens 2002. godine prvi puta uprizorio javnu autopsiju nakon 170 godina, a izveo ju je u bivšoj pivnici u Londonu, i to ispod kopije Rembrandtove slike *Dr. Nicolaes Tulp pokazuje anatomiju ruke* (1632). Inače, Maaïke Bleeker u uvodnome dijelu svoga članka "Martin, Massumi, and The Matrix" zadržava se na tvrdnji Gunthera von Hagensa "Ovo je anatomija koja je živa", izjavi iz njegova promotivnog videa za izložbu *Body Worlds*, koja prezentira mrtva tijela sačuvana tehnikom plastinacije ("plastinacija" se sastoji u uklanjanju kože s leševa kako bi mišići, tetive i živci bili ogoljeni). Riječ je o izložbi, koja Bleekerovim određenjem, ponavlja ono što se može nazvati središnjim paradoksom anatomije – uporabom mrtvih tijela uči se o onim živima.

Zadržimo se ukratko na spomenutom članku "'Who Were You': The Visible and the Visceral" Iana Maxwella, koji se zadržava na kritičkom promišljanju o odnosu između javne disekcije u povijesnim anatomske salama i onoga što danas prakticira Gunther von Hagens u televizijskoj seriji *Anatomy for Beginners*, gdje je riječ o inscenaciji renesansnih anatomske predavanja. Jednako se tako

autor zadržava i na von Hagensovoj izložbi *Body Worlds* koja sadrži plastinirana ljudska tijela koja su postavljena pored uvećanih slika iz renesansnih anatomskih atlasa. Dakle, zadržavajući se na von Hagensovoj anatomske sali dvadeset i prvog stoljeća, Maxwell napominje kako je na web-stranici njegova projekta u okviru često postavljanih pitanja istaknuto da većinu izloženih plastiniranih tijela čine muška tijela, čime je nastojao izbjeći možebitni voajeristički učinak koji bi se postigao razotkrivanjem ženskih tijela. Osim toga, von Hagens svoj anatomske izvedbeni rad upisuje u tradiciju renesansnih anatora koji su rabili uglavnom muška tijela. Pritom navedena web-stranica ističe kako muskulatura muških tijela prikladnije ilustrira više aspekata mišićne strukture. Nadalje, zanimljiva je činjenica da organi koji su izloženi na von Hagensovoj izložbi pripadaju uglavnom ženama donorima.

Spomenimo da urednik zbornika Maaike Bleeker u navedenom članku "Martin, Massumi, and The Matrix" polazi od Massumijeve knjige *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation* (2002), kao i od knjige *Introduction to the Dance* (1939) Johna Martina, koji kao i Massumi propituje blisku poveznicu između pokreta i osjećaja. Naime, Bleeker uspoređuje Massumijeve i Martinove teorijske koncepte kroz jednu scenu filma *Matrix*. Riječ je o sceni u kojoj je Neo uključen u kompjutorski program kako bi naučio kung fu, i pritom Bleeker Neovu viziju uspoređuje s Massumijevim konceptom pokretne vizije (*movement vision*). Naime, u trenutku kada Neo zatvara oči, on napušta ovaj empirijski prostor te vidi samo imaginarni svijet u kojem sudjeluje tjelesnom imaginacijom. Iako svijet u kojem sudjeluju likovi filma *Matrix* nema *okularnu* egzistenciju, gledatelji filma vide taj svijet. Dakle, ukoliko, Bleeker Martinovu knjigu kao i film *Matrix* iščitava kroz Massumijeve koncepte zrcalne vizije (*mirror vision*), odnosno zrcalne identifikacije, i pokretne vizije (*movement vision*), gdje je vizija, kao u spomenutu Neovu slučaju, pitanje tjelesne imaginacije.

Uvodno, zadržimo se svakako i na iznimnom članku "Digital Cadavers and Virtual Dissection" José van Dijck koja podsjeća kako su početkom 16. stoljeća održana prva javna predavanja anatomije, a nešto kasnije u Padovi, Bologni, Amsterdamu i Londonu sagrađene su prve specijalne anatomske dvorane, dvorane za seciranje koje su mogle primiti mnoštvo koje je uvijek bilo fascinirano tim javnim satovima anatomije. Naime, početkom 16. stoljeća disekcije su od privatne obrazovne prakse postala javna predavanja. Tako je flamanski anatom i veliki reformator anatomije Andreas Vesalius među prvima javno izvodio disekcije leševa. Poznato je da je za svega nekoliko godina obradio cjelokupnu anatomiju čovjeka i objavio je u djelu *De humani corporis fabrica libri septem/ Sedam knjiga o ustroju ljudskoga tijela* (Basel, 1543), koje slovi kao prvi udžbenik napisan na temelju proučavanja ljudskih trupala. Pritom autorica napominje da je u to doba anatomski "teatar" (dvorana) inkorporirao tri funkcije: pored toga što je služio kao obrazovno mjesto, bio je čvrsto usidren u pravni kontekst, kao što je bio i mjesto zabave ili javnoga spektakla. Naime, početkom 16. stoljeća javne su disekcije bile direktno povezane s kriminalnim pravnom sustavom. Pored javnoga poniženja, javna je disekcija podrazumijevala još jedan sustav kazne: kriminalnoj se osobi oduzimalo pravo na dostojnu sahranu – posljednje počivalište duše. Pritom se autorica zadržava na *Visible Human Projectu* koji je devedesetih revolucionarizirao anatomiju, s obzirom da je kreirana prva digitalna baza podataka cjelovitoga ljudskoga trupla. Usprkos tome što direktor navedenoga projekta Michael Ackerman smatra kako stvaranje digitalnih trupala ostvaruje radikalan prekid s tradicionalnim anatomske obrazovanjem, José van Dijck pokazuje kako ta digitalna trupla i virtualna disekcija ipak čine direktnu poveznicu s europskom renesansnom tradicijom.

Pritom, iščitavajući članke ovoga zbornika, vidljivo je kako je knjiga *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (1995) Jonathana Sawdaya ključna knjiga od koje polaze brojni autori/ice ovoga zbornika. Spomenimo tek jedan primjer: tako Michal Kobińska svoj članak "Delirium of the Flesh: 'All the Dead Voices' in the Space of the Now" otvara uvidom o tome kako je Jonathan Sawday odredio mrtvo tijelo kao središte istraživanja u renesansnoj kulturi disekcije. Time je, naime, apstraktna ideja teološkoga znanja o tijelu (*Hoc est corpus meum*), kojoj je 1215. godine bila dana vidljivost dogmom o transsubstanciji, sada postavljena *pod nož*, čime je tijelo zadobilo ne-teologijski status kao i racionalnu funkciju. Naime, disekcije su se češće počele obavljati kad su papa Siksto IV. i papa Klement VII. posebnom bulom odobrili da se anatomija može poučavati na truplima. Pridodajmo da je prvu ideju za konstrukciju anatomske teatra (*theatrum anatomicum*) dao padovanski anatom Alessandro Benedetti, predloživši da se oni izrade po uzoru na antike amfiteatre u Rimu i Veroni s kružno postavljenim i posebno uzvišenim klupama i stolom za seciranje u sredini. Inače, Michal Kobińska u svom članku polazi od tri umjetnika – od Tadeusza Kantora (*Mrtav razred*), od plesnoga tijela Marte Becket kao i od Samuela Becketta (*Rockaby*) za čija kazališta sugerira da je riječ o onima koja napuštaju začaranost realnošću, o kazalištu kao gesti vremena-prostora koje nadilazi vidljivo kako bi se lociralo u aporiji između vidljivoga tijela i Glasa ili Logosa.

Nastavak ili rez drugi: teorijsko seciranje anatomske kazališta (dvorane)

Gianna Bouchard članak "'Be not faithless but believing': Illusion and Doubt in the Anatomy Theatre" otvara iščitavanjem Caravaggiove slike *Nevjera svetog Tome* (1603), koja se odnosi na

Tominu sumnju u Isusovo uskrsnuće, da bi prešla na Castelluccijevu verziju Shakespeareova *Julija Cezara* (2001) gdje Marka Antonija tumači glumac (Dalmazio Masini) koji ima (stvarnu) laringektomiju. Naime, navedenom se operacijom odstranjuju svi dijelovi grkljana, što znači da glumac ima realnu ranu na vratu što je, kako ističe autorica, blisko estetiziranim ranama koje su opisane u anatomskim ilustracijama koje je Caravaggio naslikao na Kristovu tijelu. Ključna scena u kojoj se spomenuti glumac pojavljuje ustoličena je u drevnom Rimu gdje je retorika bila izuzetno cijenjena za ulazak u javnu i političku arenu, te je stoga subverzija navedene rane – koja djeluje kao *memento mori* i *memento vivante* – dvostruka: ona, naime, potkopava proces priče te ujedno destabilizira rad i ideologiju glumca. Podsjetimo da se na spomenutoj Caravaggiovoj slici zadržava i teoretičarka Mieke Bal u svojoj knjizi *Quoting Caravaggio, Contemporary Art, Preposterous History* (1999), pri čemu naglašava začudan detalj Tomina prodiranja prstom u ranu na Kristovu tijelu.

Anja Klöck u članku “Of Dissection and Technologies of Culture in Actor Training Programs – an Example from 1960s West Germany” propituje poslijeratni njemački program glume koji je bio utemeljen u okupacijskim zonama zapadnih saveznika (Francuska, Britanija, Amerika) nakon 1945. godine, a koji je nastojao pronaći utočište u kršćanskom sustavu vrijednosti, inzistirajući na čistoj, odnosno dualističkoj razlikovnoj odrednici između dobra i zla, točnoga i krivoga, ispravnoga i pogrešnoga. Glumački programi u svim četirima okupacijskim zonama Berlina prekinuli su tradiciju s deklamacijskim glumačkim stilom koji je podupirala nacionalsocijalistička kultura tridesetih i četrdesetih godina 20. stoljeća, a istovremeno su negirali i avangardne eksperimente. Pritom se autorica zaustavlja na Hansu Günteru von Klöden (Grundlagen der Schauspielkunst, 1967), osnivaču hannoverske glumačke škole u britanskoj okupacijskoj zoni, čiji glumački program počiva na sjecištu Huizingove teorije igre, Jungove teorije psiholoških tipova kao i njemačkih istraživanja na području sociologije i socijalne psihologije, poput onih koje je promovirao Peter R. Hofstätter (Sozialpsychologie, 1956).

Pannill Camp u eseju “Ocular Anatomy, Chiasm, and Theatre Architecture as a Material Phenomenology in Early Modern Europe” na intrigantan način pokazuje temu optičke genealogije kazališta, poveznicu između kazališne arhitektonike i *okularne* anatomije, i to na primjeru Théâtre de Besançon Claudea-Nicolasa Ledoux. Inače, je, kako ističe autor, zamjetljivo da je Ledouxov teatar vrlo često izostavljen u prikazima zapadne kazališne arhitekture, iako postoji vrlo jasna poveznica između njegova kazališta i Wagnerove, odnosno Brückwaldove kazališne zgrade Festspielhaus u Bayeruthu, gdje je Wagner razmatrao pozornicu s optičkog i akustičkog gledišta i pritom je odbacio gledalište tipa *l’italienne*, istaknuvši prednost amfiteatra koji omogućava snažnije scenske iluzije kao i potpuniju percepciju.

Susan Leigh Foster u članku “‘Where Are You Now?’: Locating the Body in Contemporary Performance” ističe kako je kolonizacija tijela u operacijskoj dvorani koristila potpuno iste principe kao i kolonizacija *drugih* ljudi i resursa, a pritom polazi od Sawdayeve tvrdnje da je otkriće i mapiranje, skiciranje unutrašnjosti tijela koincidiralo i vjerojatno omogućilo istraživanje *drugih* svjetova. Upravo kao što je tijelo u anatomskoj dvorani prezentirano kako bi ga istraživali anatomi, isto je tako krajolik u kartografskim inovacijama 16. i 17. stoljeća (npr. kartografska tehnologija Gerardusa Mercatora) nudio statičan teritorij za istraživanje; dakle, zahtijevao je pojedinačnog i statičnog subjekta. Navedenim tragom autorica polazi u propitivanje predstave *Call Cutta (Mobile Phone Theatre)* u izvedbi kazališne trupe Rimini Protokoll, i pritom je jedan od njezinih zaključaka kako spomenuta predstava podliježe kulturi nadzora a ne otporu navedenim konceptima. Riječ je, naime, o *mobilnoj* predstavi koja je koncipirana kao ruta hodanja kroz grad: gledatelj je povezan mobilnim telefonom s indijskim *call centrom* te od zaposlenika/zaposlenice dobiva naputke za kretanje Berlinom.

Sally Jane Norman u članku “Anatomies of Live Art” pokazuje kako biotehnologije potiču nova značenja žive umjetnosti (*live art*) kao i nove koncepcije izvedbenoga tijela te se tako autorica zadržava na konceptu skenabiotopa (*skenabiotope*). Autor te kovanice (*skena + biotope*) – umjetnik Louis Bec taj pojam definira kao umjetni prostor koji je specijalno konstruiran za povećavanje spektakularnih aktivnosti pojedinih organizama i/ili modela, i time omogućuje proučavanje kao i amplificiranje određene vrste teatralizacije ili teatralnih ponašanja u umjetnim tijelima. Autorica nadalje utvrđuje da su prostori primitivnih fizičkih spektakala, npr. kolosej, *cockpit* (borilište za pijetlove), *bearpit* (medvjede jame s medvjedom prikovanim o stup) preteče anatomske dvorane. Naime, vrlo tanka granica koja odvaja čovjeka od životinje očituje se kao mjesto izvedbenih umjetnosti: tisućama godina parade i cirkusi slave ljudsku sposobnost pobjede nad tzv. demoniziranom zvijeri. Tako skenabiotopi u tim proslavama imaju karakteristiku naprava čija je pažnja usmjerena na miješane entitete formirane između životinje i njezinih tzv. gospodara: riječ je npr. o kavezima, mrežama, rampama, remenima, štapovima i bičevima, zaprekama i podijima koji pojačavaju osjećaj pobjede na životinjama. Ti rekviziti pojačavaju ono što bi moglo biti nazvano ukrštavanjem interspecističkih granica. Pritom se autorica zaustavlja na nekim projektima grupe SymbioticA Research Project, a riječ je o umjetničkoj i znanstvenoj interdisciplinarnoj grupi koja se bavi konceptom Tissue Culture & Art Project. Dakle, umjetnici-znanstvenici Oron Catts, Ionat Zurr i Guy-Ben Ary u okviru navedenoga projekta uzgajaju žive vlaknaste mikroorganizme, oblikujući od njih žive skulpture koje se umnožavaju i razvijaju.

Bojana Kunst u članku "Restaging the Monstrous" ističe da je privremena vidljivost monstuoznih entiteta začeta u doba baroka; izlaganje monstuoznih tijela u kabinetima čudesa, vrtovima, operacijskim dvoranama i u privatnim kolekcijama tada nije bilo samo predmetom zabave već je figuriralo i kao topos za privremenu vidljivost poveznica između čovjeka i životinje, ljudskoga i neljudskoga, prirodnoga i umjetnoga. Slijedeći Agambenovu analizu antropološkoga stroja, Kunst pokazuje da usprkos sveprisutnoj vidljivosti navedenih poveznica – naime, u postmodernom smo dobu umjesto misterija odvajanja više zaokupljeni misterijem spajanja, stvaranjem hibridnih kultura – još uvijek nismo završili s misterijem separacije od tzv. monstuoznih entiteta.

Rachel Fensham, koja se u svojim istraživanjima fokusira na postkolonijalne izvedbene kulture (*postcolonial performance cultures*), u članku "Operating Theatres: Body-bits and a Post-apartheid Aesthetics", koji je uvršten kao posljednji članak ovoga zbornika, zadržava se na interpretaciji lutkarske opere *Il Ritorno d'Ulisse* (1998), koju su zajedno producirali William Kentridge i Handspring Puppet Company. Tako u Kentridgeovoj redateljskoj verziji Monteverdijeve opere Uliks više nije u Itaki; umjesto toga, on leži, prepuštajući se sjećanju, u bolničkom krevetu u Johannesburgu, a pritom je kao prostor izvedbe lutkarske opere odabrana replika Vesaliusove anatomske dvorane.

Završna disekcija prikaza ili o vivisekciji

Dakle, riječ je o zborniku koji slijedi strukturu anatomiziranoga tijela, s obzirom da izlaže teoriju (*meso*) i praksu (*kostur*) operacijskoga kazališta (*operating theatre*): što se tiče *kostura*, riječ je o osam dokumentacija izvedbi, koje ćemo, s obzirom na *secirajući* format prikaza ovom prigodom samo spomenuti: Mike Tyler: *Holoman*; *Digital Cadaver*; Marijs Boulogne: *Excavations: Fresh but Rotten*; Glen Tetley: *De Anatomische Les*; Emil Hrvatin: *Camillo – Memo 4.0: The Cabinet of Memories – A Tear Donnor Session*; Renée Copraij, Isabelle Jenniches, Stephan Kunzmann: *sensing presence no 1: performing a hyperlink system*; Ivana Müller: *Under My Skin*; Eric Joris/CREW: *Crash*; Sasha Waltz: *Körper*.

Uočljivo je da se cjelokupan zbornik, koji je nastao kao rezultat međunarodne konferencije "The Anatomical Theatre Revisited", održane 2006. godine (<http://www.anatomicaltheatrevisited.com/>), zadržava samo na anatomiji čovjeka (antropotomija), što znači da nije dotaknuta anatomija životinja (zootomija) kao ni anatomija biljaka (fitotomija). Naime, očito je da su mogle biti dotaknute (spomenute) i neke kazališne prakse koje polaze od anatomije životinja jer kao što ističe Richard D. Ryder (*Animal Revolution. Changing Attitudes Towards Speciesism*, 2000) – tijekom srednjega vijeka vivisekcija je bila gotovo nepoznata, i upravo je renesansna Italija ponovno oživjela navedenu praksu koja potječe iz klasičnoga, Galenova doba, te su u 16. stoljeću anatomi vršili vivisekcije na životinjama, kao što je to činio npr. Paracelsus ili pak Andreas Vesalius, u ovome zborniku inače vrlo često spominjan anatom. Zaustavimo se na kraju tragom spomenute vivisekcije na kartezijanskom shvaćanju životinje koje je zadržano sve do danas. Podsjetimo da je Descartesa vlastito uvjerenje o *res extensa* – matematički izmjerljivoj tvari koju ljudski um može spoznati – dovela do jezovitoga uvjerenja da životinje nisu svjesna bića te da se zvukovi koje ispuštaju pri vivisekciji nimalo ne razlikuju od onih koje bi ispuštao razbijeni stroj. Urlici bola u vivisekcijama koje je provodio za njega su bili samo mehanička buka. Pritom, postoji podatak kako je iz amsterdamskih mesnica svakoga dana iznosio prilično velike dijelove tijela raznoraznih životinja koje je potom secirao. I na kraju navodim meni osobno zanimljiv podatak: usprkos svemu, Descartes je imao *kućnog ljubimca* – psa kojega je prozvao Monsieur Grat i kojega je, moramo pridodati, srećom ostavio čitavog.

Selma Banich je plesno obrazovanje stekla na Školi za klasični balet u Zagrebu i Heinz – Bosl Stiftung Akademie u Münchenu, te na radionicama u Hrvatskoj i inozemstvu. Osnivačica i programska koordinatorica Eksperimentalne slobodne scene. Suraduje s koautorskom inicijativom OOUR, Tranzicijskim – fikcijskim kazalištem Trafik iz Rijeke, DB Indošem i Grupom Kugla, Sodaberg koreografskim laboratorijem i k.o. / kombiniranim operacijama. Bavi se pedagoškim radom, te vodi radionice u Hrvatskoj i inozemstvu. U slobodno vrijeme radi za La bella nippola records i za Bebè na Volè-a.

Selma Banich was educated as a classical ballet dancer in Zagreb and Munich. Since 2001, she continued to develop her artistic practice through workshoping with various dance artists in Croatia and abroad. She is a co-founder and program coordinator of the Experimental free scene, platform for education and research in performing arts. She works with co-authorship initiative OOUR, Zagreb based collaborative performance research group, and collaborates with Transitive – fiction theatre Trafik, DB Indoš and House of Extreme Music Theatre, Sodaberg company and k.o. / combined operations/. In her free time she works for La bella nippola records and as band staff for Bebè na Volè.

Giuseppe Chico živi i radi u Parizu kao glumac, plesač i dramaturg. Suradivao je s mnogim koreografima, kazališnim i filmskim redateljima te vizualnim umjetnicima kao što su Mark Tompkins, João Fiadeiro, George Appaix, Julyen Hamilton, Joris Lacoste, Geisha Fontaine, Anja Hempel, i dr.

Giuseppe Chico lives and works in Paris as an actor, dancer and dramaturge. Collaborated with many choreographers, theater directors and film directors, as well as visual artists, such as Mark Tompkins, João Fiadeiro, George Appaix, Julyen Hamilton, Joris Lacoste, Geisha Fontaine, Anja Hempel, etc.

deepblue je kompanija i produkcijska infrastruktura za izvedbu, ples, glazbu, video i umjetničke instalacije sa sjedištem u Briselu. Ime deepblue se poziva na nepreglednost mikrokosmosa, kao i na ime super-računala koje je po prvi put pobijedilo čovjeka u intelektualnoj igri. deepblue teži uravnotežavanju čovječinih i tehnoloških oblika komunikacije. Sve produkcije deepblue nose tragove razrušene opozicije organskog i umjetnog. Video, zvuk, rasvjeta, te uređenje prostora su ravnopravni elementi plesačima, izvođačima i publici u razvoju radova. Članovi deepblue su: Heine Røsdal Avdal, Christoph de Boeck, Yukiko Shinozaki

deepblue is a company and production structure for performance, dance, music, video and installation work, based in Brussels. The name deepblue refers to an immense microcosm as well as to that supercomputer which for the first time won a match from a human in an intellectual game. deepblue aims at balancing human and technological forms of communication. In all productions traces are left of this destroyed opposition between what is organic and what is artificial. Video, sound, light and distribution of space are equal elements in the development of creations, just as dancers, performers and audience are. Core members are: Heine Røsdal Avdal, Christoph de Boeck, Yukiko Shinozaki

Scott deLahunta djeluje iz svoje baze u Amsterdamu kao istraživač, pisac, savjetnik i organizator na nizu međunarodnih projekata koji izvedbene umjetnosti povezuju s drugim disciplinama i praksama. <http://www.sdela.dds.nl>

Scott deLahunta works from his base in Amsterdam as a researcher, writer, consultant and organiser on a wide range of international projects bringing performing arts into conjunction with other disciplines and practices. <http://www.sdela.dds.nl>

Goran Ferčec je apsolvent dramaturgije. Piše prozu i dramu. Autor je teorijskih tekstova i kritika objavljenih u časopisima Frakcija (Zagreb) i TkH/Teorija koja Hoda (Beograd), te na Trećem programu Hrvatskoga radija. Suraduje na različitim projektima s mladim umjetnicima iz Zagreba i Beograda. Njegov izvedbeni tekst *Pismo Heineru M.* nagrađen je na Austrijskom natječaju za dramski tekst i preveden na njemački. Živi i radi u Zagrebu i Beogradu.

Goran Ferčec is graduate of dramaturgy. Writes prose and plays. Author of theoretical texts and reviews published in Frakcija (Zagreb) and TkH/Walking theory (Belgrade) journals, and on the Third program of Croatian Radio. He has participated in a various projects with young artists from Zagreb and Belgrade. His play *Letter to Heiner M.* has been awarded in the Austrian Drama Contest and translated into German. Lives and works in Zagreb and Belgrade.

Melanie Fieldseth je kritičarka i autorica iz Bergena, Norveške. Magistrirala je teatrologiju na Sveučilištu u Bergenu, te je bivša urednica časopisa za suvremenu umjetnost 3t.

Melanie Fieldseth is a critic and writer based in Bergen, Norway. She holds a master's degree in theatre studies from the University of Bergen, and is former co-editor of the contemporary arts journal 3t.

dr. Timothy Jackson predaje nove medije na odsjeku povijesti umjetnosti na Savannah College of Art and Design, SAD. Njegovi interesi uključuju: teoriju i kritiku novih medija, istraživanje i razvoj telematskih umreženih umjetničkih sustava, interaktivnih umjetničkih instalacija, istraživanja kao umjetnosti/umjetnosti kao istraživanja, novomedijski dizajn i savjetovanje, poetiku i estetiku novih medija, povijest ideja i kritičku pedagogiju. Dobitnik je brojnih akademskih nagrada, grantova i priznanja, te je razvio kurikulum dvadesetak predmeta na više institucija višeg obrazovanja tijekom dvadeset godina rada. Objavljuje na širem polju novih medija u akademskim časopisima, zbornicima, te objavljuje kritičke osvrtne u online i drugim publikacijama. Obrazovan kao slikar i pjesnik, dr. Jackson je aktivan novomedijski umjetnik koji izlaze i predaje na nizu međunarodnih izložbi, konferencija i simpozija u okviru šireg polja kulturne teorije i produkcije.

Dr. Timothy Jackson is Professor of New Media in the Art History Department at the Savannah College of Art and Design. His research interests include: Theory and Criticism of New Media, Telematic Networked Art Systems Research and Development, Interactive Art Installations, Art as Research/Research as Art, New Media Design and Consulting, New Media Poetics and Aesthetics, the History of Ideas, and Critical Pedagogy. He has received numerous academic awards, grants, and honors; and has developed more than twenty courses in the field of new media in several institutions of higher education over the past twenty years. He has published articles in a wide range of disciplines related to new media in scholarly journals, book chapters, catalogue essays, art criticism, and online media and cultural journals. Originally trained as a painter and poet, Dr. Jackson remains an active new media artist. His work has been exhibited internationally and he has lectured widely in many conferences and symposia in a wide range of subjects relating to cultural theory and production.

Constanze Klementz je novinarka, kritičarka i teoretičarka. Objavljuje članke o plesu i kazalištu u različitim novinama, časopisima i u sklopu platformi kao što su Theater der Zeit, corpus.web i sarma.be. Predavala je na Freie Universität Berlin, te trenutačno djeluje kao mentor "tekstualne prakse" u sklopu postdiplomskog programa "Suvremeni ples, kontekst, koreografija" u Berlinu. Stipendist-istraživač je DAAD, te sudjeluje u postdiplomskom programu "Apt - Advanced Performance Training" u Antverpenu.

Constanze Klementz is a journalist, critic and theoretician. She writes for different newspapers, magazines and platforms such as Theater der Zeit, corpus.web and sarma.be focused on dance and performance. She taught at the Freie Universität Berlin and is mentor for "text practice" at the BA "Contemporary Dance, Context, Choreography" in Berlin. At the moment she is a DAAD-research-fellow and participates in the postgraduate program "Apt - Advanced Performance Training" in Antwerp.

Kònic Thtr - Rosa Sánchez & Alain Baumann stvaraju konceptualne, kreativne i tehnološke ideje u skupini Kònic Thtr. Od 1990. zajedno upravljaju aktivnostima te umjetničke platforme, a svojim projektima promiču susret i suradnju među umjetnicima, teoretičarima i tehnolozima iz različitih disciplina i zemalja, koji su pozvani da sudjeluju u njihovim kreativnim i istraživačkim prijedlozima. <http://koniclab.info/>

Kònic Thtr - Rosa Sánchez & Alain Baumann are generating the conceptual, creative and technological ideas in Kònic Thtr. Since 1990 they have been co-directing the activities of that artistic platform and by their projects they promote the meeting and collaboration between artists, theoreticians and technologists of varied disciplines and countries, who are invited to share their creative and research proposals. <http://koniclab.info/>

Erin Manning predaje na Faculty of Fine Arts at Concordia University (Montreal, Canada), te je voditeljica projekta *Sense Lab* (www.senselab.ca), laboratorija koji istražuje presjecište umjetničke prakse i filozofije kroz matriks osjetilnog tijela u prostoru. Njezini umjetnički radovi uključuju: *Folds to Infinity*, tekstilnu beskonačno povezuju kolekciju koja se iz odjeće otvara u arhitekturu. Publikacije: *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, izdanje planirano za veljaču 2009.), *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2006.) i *Ephemeral Territories: Representing Nation, Home and Identity in Canada* (Minnesota University Press, 2003.).

Erin Manning holds a University Research Chair in the Faculty of Fine Arts at Concordia University (Montreal, Canada) and is director of the *Sense Lab* (www.senselab.ca), a laboratory that explores the intersections between art practice and philosophy through the matrix of the sensing body in movement. Current artwork includes

Folds to Infinity, a textile-based infinitely connectible collection that fits into clothing and opens into architecture. Publications include *Relationships: Movement, Art, Philosophy* (Cambridge, Mass.: MIT Press, forthcoming Feb, 2009), *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2006) and *Ephemeral Territories: Representing Nation, Home and Identity in Canada* (Minnesota University Press, 2003).

Suzana Marjančić zaposlena je u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, gdje ostvaruje interese za mitske teme u usmenoj književnosti, pučku pobožnost i vjerovanja, kulturnu zoologiju, prava životinja, ekofeminizam te antropologiju kazališta/performansa. Uz članke o navedenim temama objavila je i knjigu *Glasovi "Davnih dana": transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914.-1921/1922*. (Naklada MD, Zagreb, 2005.), a s kolegicom Antonijom Zaradijom Kiš uredila je zbornik radova *Kulturni bestijarij* (Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatska sveučilišna naklada, 2007.).

Suzana Marjančić is on the staff of the Institute of Ethnology and Folklore Research in Zagreb (Croatia), where she realises her interests in oral literature, folk religion and beliefs, cultural zoology, animal rights, ecofeminism and theatre/performance art anthropology. Along with articles on the above themes, she has also published a book entitled *Voices from "Bygone Days": transgressions of the worlds in Krleža's diary entries 1914-1921/1922* (Zagreb, Naklada MD, 2005) and has co-edited the reader *Cultural Bestiary* (Zagreb, Institute of Ethnology and Folklore Research, Croatian University Press, 2007) with Antonija Zaradija Kiš.

Barbara Matijević je performerica i koreografkinja. Suradnjivala s nizom domaćih i stranih umjetnika i kompanija (Via Negativa/Bojan Jablanovec, Boris Charmatz, Trafik, Llinkt, Irma Omerzo, Joris Lacoste, David Hernandez, Kombinirane operacije, itd).. Autorica je plesnih sola *Re-play* i *Vertigo*, te fotografske izložbe *Fotomorgana*. Predaje ples na Umjetničkoj akademiji u Osijeku.

Barbara Matijević is a performer and choreographer. Collaborated with a number of artists and companies from Croatian and abroad (Via Negativa/Bojan Jablanovec, Boris Charmatz, Trafik, Llinkt, Irma Omerzo, Joris Lacoste, David Hernandez, Kombinirane operacije, etc). She is the author of the dance solos *Re-Play* and *Vertigo* and of the exhibition *Fotomorgana*. She teaches dance at the Art Academy in Osijek.

Isabel de Naverán diplomirala je na Fakultetu likovnih umjetnosti (University of the Basque Country) i radi kao znanstvenik u grupi ARTEA (Artes de la Escena y de la Accion, UCLM, Cuenca). Piše doktorat na temu filma i novog plesa u Španjolskoj nakon 2000. godine (UPV-EHU) zahvaljujući stipendiji Odjela za znanstvenu politiku baskijske Vlade.

Isabel de Naverán Currently a PhD candidate at the University of the Basque Country, she is writing her dissertation on cinema and new dance produced in Spain since the year 2000 – supported by the Scientific Politic Department of the Basque Government. She holds a BA in Visual Arts (University of the Basque Country) and belongs to the research group ARTEA (Performing and Action Arts).

Nikolina Pristaš je plesačica i koreografkinja s interesom za eksperimentalno i istraživačko u plesu, razvoj i korištenje novih tehnologija u plesnoj praksi, socijalnu koreografiju / koreografiju kao proces među tijelima, kolektivno autorstvo. Članica je i jedna od su-osnivačica zagrebačke izvedbene skupine BADco. Završila je Školu za suvremeni ples 'Ana Maletić', te diplomirala na Odsjeku za anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Nikolina Pristaš is a dancer and choreographer interested in experiment and research in dance, development and application of new technologies in dance practice, social choreography / choreography as a process inbetween bodies, and collective authorship. She is a member and one of the co-founders of zagreb performing arts company BADco. She was educated at the School for Contemporary Dance 'Ana Maletić' and has graduated from the Department of English at the Faculty of Philosophy, University of Zagreb.

Višnja Rogošić je teatrologinja i znanstvena novakinja na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Doktorandica je na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, kulture, izvedbenih umjetnosti i filma Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.

Višnja Rogošić is a theatrologists and researcher at the Department of Comparative Literature at the Faculty of Philosophy, University of Zagreb. She is currently a PhD candidate at the department.

Dubravka Sekulić se bavi istraživanjima u polju arhitekture, razmatrajući način na koji kulturne prakse motiviraju i upravljaju promjenama. Radi na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Beogradu na projektu svog mentora Ivana Kucine, te asistira na projektima suradnje sa drugim školama arhitekture u svijetu (KTH, Švedska; Parsons, SAD; TU Wien, Austrija...). Od 2007. je izvršna urednica časopisa Sidro u izdanju Arhitektonskog fakulteta u Beogradu. Sa udrugom Platforma 9,81 iz Zagreba je surađivala na razvijanju nacrt strategije prostornog razvoja Zagreba, projektu naručenom od strane Grada Zagreba. Trenutačno istražuje transformacije robnih kuća na području bivše Jugoslavije.

Dubravka Sekulić is an architect-researcher, considering architecture as cultural practice that can motivate and guide changes in the future. She works at the Faculty of Architecture, University of Belgrade with her mentor Ivan Kucina, as a teaching assistant on various programs in cooperation with different schools of architecture from the world (KTH, Sweden; Parsons, NY, USA; TU Wien, Austria...). From 2007 she is the executive editor of Anchor, the school's newly established magazine. She has collaborated with Platforma 9.81 from Zagreb on the project "New spatial strategy for city of Zagreb", a consultancy study that was commissioned by City of Zagreb Committee for strategy, and is currently working on a project about transformation of department stores in former Yugoslavia.

Stella Veciana trenutno radi kao voditeljica istraživačkih projekata na Institutu Català de Nanotecnologia (ICN). Dio njezina rada tiče se istraživanja sjecišta umjetnosti, znanosti i tehnologije (ACT). Stella surađuje sa skupinom Kònic Thtr, tražeći mogućnosti poboljšavanja i poticanja daljnjih razvoja na tom novom području "istraživačkih umjetnosti".

Stella Veciana is currently working as a research project manager at the Institut Català de Nanotecnologia (ICN). Part of her work deals with the investigation of the intersection of art, science and technology (ACT). Stella is collaborating with Kònic Thtr looking for possibilities of enforcing and giving support to new developments shaped by the emergent field of "Research Arts".

Arnd Wesemann je urednik vodećeg evropskog plesnog magazina ballet-tanz, sa sjedištem u Berlinu. Objavio je studiju *Immer Feste Tanzen* (transcript Verlag, Bielefeld, 2008) koja istražuje odvajanje kazališta od kulture blagdanskih proslava.

Arnd Wesemann is an editor of Europe's leading dance magazine, ballet-tanz, based in Berlin. His latest publications include the book *Immer Feste Tanzen* (transcript Verlag, Bielefeld, 2008) dealing with the seperation of theatre and feast cultures.

Jasna Žmak rođena je 1984. u Puli. Živi, radi i studira dramaturgiju na ADU u Zagrebu.

Jasna Žmak was born in 1984 in Pula. Currently lives and works in Zagreb, where she studies dramaturgy at the Academy of Dramatic Art.



frakcija

Časopis za izvedbene umjetnosti / Performing Arts Journal
No. 47/48, jesen/autumn 2008.

IZDAVAČI / PUBLISHERS

Centar za dramsku umjetnost / Centre for Drama Art
Prilaz Gjуре Deželіća 26, Zagreb, Croatia
&
Akademija dramske umjetnosti / Academy of Drama Art
Trg maršala Tita 5, Zagreb, Croatia

ADRESA UREDNIŠTVA / EDITORIAL ADDRESS

CDU – Centre for Drama Art
Prilaz Gjуре Deželіća 26
10 000 Zagreb
Croatia
Tel. +385 1 484 6176
Fax +385 1 484 6180
e-mail: frakcija@cdu.hr
www.cdu.hr

TAJNICA UREDNIŠTVA / EDITORIAL SECRETARY

Ana Šeba

UREDNIKA TEME / TOPIC EDITOR

Ivana Ivković

UREDNIŠTVO / EDITORS

Ivana Ivković (glavna urednica / editor-in-chief)
Una Bauer, Marin Blažević, Oliver Frljić, Aldo Milohnić,
Goran Sergej Pristaš, Ivana Sajko

UREDNIČKI SAVJET / EDITORIAL BOARD

Ric Allsopp, Bojana Cvejić, Lada Čale Feldman,
Tomislav Brlek, Ivica Buljan, Matthew Goulish,
Agata Juniku, Florian Malzacher, Jon McKenzie,
Heike Roms

LEKTURA / PROOF-READING

Susan Jakopec (English)
Tonči Valentić (Hrvatski)

ART DIRECTION

Laboratorium

PREPRESS & PRINTING

Printera grupa d.o.o.

NASLOVNICA / COVER

Scattered Crowd, instalacija koreografa Williama Forsythea
u glavnoj dvorani austrijskog parlamenta za ImPulsTanz
festival / an installation by choreographer William Forsythe
in the main hall of Austria's parliament for the ImPulsTanz
festival, 2008, © Peter Ducheck

PODRŽALI / SUPPORTED BY

Gradski ured za kulturu Grada Zagreba
City Office for Culture Zagreb
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Ministry of Culture of the Republic of Croatia

Suscribe to a new series of bilingual (Croatian+English) issue of the Performing Arts Journal FRAKCIJA!

Da, želim se pretplatiti na **4__** broja FRAKCIJE.

Yes, I would like to subscribe for **4__** issues of FRAKCIJA.

Pretplata (+ poštarina) za područje Hrvatske iznosi **200** kuna za **4**, koja ću platiti na žiro račun Centra za dramsku umjetnost:
2402006-1100071679 ERSTE & STEIERMÄRKISCHE banka

International subscription rates are:

EUROPE:

4 issues: **40** Euro + **16** Euro (postage + handling)

USA:

4 issues: **40** Euro + **25** Euro (postage + handling)

JAPAN, AUSTRALIA, NEW ZEALAND:

4 issues: **40** Euro + **30** Euro (postage + handling)

I will pay Euro to:

No. 7030000-1132644
Erste & Steiermärkische
bank, Varšavska 3-5, 10 000
Zagreb, Croatia
(Bank account: 2402006-
1031262160)
SWIFT CODE: ESBCHR22

Ime / Name:

Organizacija / Organisation:

Adresa / Address:

tel:
e-mail:

fax:

potpis / signature:

Ovaj listić i kopiju uplate poslati poštom ili faksom na adresu: / Please send this subscription form with copy of payment to the address:

FRAKCIJA, performing arts journal, **adresa / address: Centre for Drama Arts**, Prilaz Gjуре Deželіća 26, 10 000 Zagreb, Croatia
tel: 385 1 484 61 76 / fax: 385 1 484 61 80, e-mail: frakcija@cdu.hr

ISSN 1331 - 0100



9 771331 010006

